

D'ARCHEOLOGIE

MODERNE

REVUE

ET

D'ARCHEOLOGIE

GENERALE



R

A

M

A

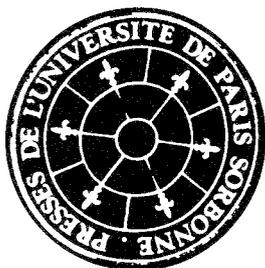
G

E

revue d'archéologie moderne et d'archéologie générale

N° 14

2000-2001



Direction de la revue
Philippe Bruneau
Pierre-Yves Balut
Centre d'archéologie moderne et contemporaine
de l'Université de Paris-Sorbonne

Institut d'art et d'archéologie

3 rue Michelet
75006 PARIS

- 5
Philippe Bruneau
Editorial
- 13
Aude Le Guennec
Le costume de deuil
- 37
Caroline Lebrun
L'habit fait-il l'adolescent?
- 69
Annaëlle Rabaneda
Le vêtement en bijouterie dans les collections Paco Rabanne
- 99
Yves Gagneux
À propos des «sources» iconographiques : la représentation du vêtement des premiers évêques dans les églises parisiennes au XIX^e siècle
- 123
Philippe Bruneau
L'échange d'art
- 133
Hélène Siard
Le style égyptien et les échanges d'art dans les Sarapieia de Délos
- 149
Polyxeni Kosmadaki
Art antique et art contemporain en Grèce
- 179
Marie-Laure Portal
Archéologie du culte marial : bilan en 1997-98 à Paris
- 201
Annaïck Gorgé
Archéologie du livre scolaire : le cas du livre de lecture de CP

219

**Franck Verneau
Archéologie et auturgie**

241

Comptes rendus bibliographiques

245

**L'archéologie moderne et contemporaine à l'Université
de Paris-Sorbonne**



25-10-31/16-05-01

ÉDITORIAL

L'Archéologie contemporaine : de la voiture-balai à la locomotive

Quand nous avons créé l'archéologie moderne et contemporaine en 1977, c'était pour donner preneur universitaire à des laissés pour compte ou un statut scientifiquement homogène à des séries dont, dans le plus grand désordre épistémologique, s'occupaient des spécialités diverses et également peu préparées à traiter d'«ouvrages»¹.

Mais à considérer le contemporain d'un œil archéologique, nous voyions les problèmes classiques de l'archéologie se modifier radicalement. La fouille ne risquait plus de nous découvrir, comme à Cnossos, des pans inconnus d'histoire : les données qu'elle pouvait fournir venaient en regard d'un savoir écrit déjà constitué et il fallait surtout apprendre à confronter le testimonial et un mode de l'autopsie. De même que l'épigraphie ne nous apprenait plus rien que nous ne connussions déjà : d'une inscription l'intérêt n'était plus celui du «message» mais du «discours», non plus du «qu'est-ce qu'on nous écrit?» mais du «pourquoi l'écrit-on?»². Plus foncièrement et plus généralement, la «relève», par laquelle se rétablissent l'état originel et l'état civil d'un vestige, ne se posait plus guère puisque tout cela nous restait parfaitement connu; et faute aussi, s'agissant du banal, d'avoir, comme l'histoire de l'art moderne et contemporain, l'alibi de la recherche archivistique, il fallait nous donner sur le matériel en cause une prise nouvelle qui ne pouvait être que l'analyse de ses mécanismes consti-

¹ Nous l'avons souligné d'entrée de jeu : *RAMAGE*, 1 (1982), p. 4.

² Cf. Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 6 (1988), p. 20-22.

tutifs et nous avons élaboré ce qu'en analogie à la linguistique nous avons appelé l'artistique. Et puis le traitement archéologique du contemporain ne cessait de mettre en lumière la fréquente vanité du raisonnement archéologique appliqué à l'ancien : tel postulat — celui, par exemple, de prétendre inférer d'un faciès artistique une organisation sociale —, mis en œuvre comme allant de soi dans l'investigation des hautes époques, se trouvait démenti dans des situations analogues, mais plus récentes et mieux documentées.

Ainsi ce qui était d'abord une voiture-balai ayant pour mission de recueillir les abandonnés de l'archéologie et de l'histoire de l'art, devenait une locomotive vouée à guider et remettre sur les rails tout le train archéologique. C'est pourquoi, d'emblée, le titre de *RAMAGE* associait le secteur historiquement particulier de l'archéologie moderne (-AM-) et la vaste entreprise d'une archéologie générale (-AGE) capable de réformer de fond en comble la conception même et la pratique de l'archéologie tout entière.

Du rôle locomoteur de l'Archéologie contemporaine, je suis moi-même une illustration. Au moment de quitter la chaire que j'occupe depuis plus d'un quart de siècle, quand je considère comment l'archéologie grecque a évolué durant mon professorat, je vois trois mutations principales :

— le passage d'une archéologie de l'opinion à une archéologie de l'argumentation qui traque les certitudes établies sur un consensus dénué de démonstration (comme de croire par habitude et simple confiance que l'Arès Borghèse du Louvre est la meilleure réplique de l'Arès d'Alcamène³), la circularité du raisonnement (datation des œuvres par le style et construction de l'histoire du style par la date des œuvres), les postulats implicites mais invalides aussitôt qu'on les énonce (c'est exemplairement le cas dans les attributions d'œuvres anonymes⁴), les hypothèses déplacées (par exemple, la foi dans des cahiers de modèles mosaïstiques qui servent à expliquer des ressemblances alors qu'on n'observe que des dissemblances⁵);

— le passage d'une archéologie des arts et des sites à une archéologie des secteurs⁶ qui, dépassant la considération immédiate de groupes ergologiques, séries techniques comme les théâtres ou les vases peints ou ensembles comme Délos ou l'agora d'Athènes, s'interrogent sur les rapports de l'art (toujours entendu comme la somme d'une *ars* valorisée ou non) avec la politique, la religion, la littérature, etc.;

— le passage d'une archéologie de l'évidence (dans l'acception tant française qu'anglaise du mot) à une archéologie modélisée⁷ qui, au lieu de partir du matériel qui s'impose à notre attention pour la seule raison qu'il est manifestement sous nos yeux, suit la sollicitation d'un modèle préalablement construit à fin de guider l'investigation de

³ Ce que je crois avoir clairement établi par une remontée bibliographique montrant que l'opinion s'est installée peu à peu sans argument dans *Rayonnement grec. Hommages à Ch. Delvoye*, p. 177-199.

⁴ Cf. Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, n° 301.

⁵ Je l'ai montré à deux reprises : *Revue archéol.*, 1984, p. 241-272; *Ateliers*, 1999, p. 45-50.

⁶ Je prends le mot dans l'acception où nous l'avons défini, *Artistique et archéologie*, n° 220a.

⁷ J'ai déjà chanté les louanges de l'archéologie modélisée dans l'éditorial du dernier numéro de *RAMAGE*, 13 (1996-98), p. 11.

cas historiquement très divers (c'est ainsi que je traitais de la maison délienne⁸ de même sorte que d'un pavillon de banlieue ou que d'un temple japonais).

Le souci d'un raisonnement explicite, échappant à l'absurde m'est venu dès mes jeunes années, bien avant que je connusse Jean Gagnepain et sa théorie de la médiation et que Pierre-Yves Balut et moi en eussions déduit une archéologie renouvelée. Mais c'est la pratique de l'archéologie contemporaine qui m'a conduit de l'archéologie de la république française ou du catholicisme récent à l'archéologie de la politique ou de la religion dans la Grèce ancienne. Comme c'est la nécessité de se doter d'une prise théorique sur un matériel récent qui ne fournissait pas l'alibi d'une relève inutile, qui m'a conduit, par exemple, à construire une archéologie du funéraire grec antique sur le modèle que Pierre-Yves Balut a élaboré pour l'investigation du funéraire contemporain.

Theory is money.

Mais on nous rétorque souvent que cette archéologie générale et l'artistique qui la sous-tend sont trop difficiles! C'est comme si on reprochait aux médecins qu'il soit x groupes sanguins ou y genres de lymphomes. Il serait tellement plus simple qu'il n'y en eût qu'un seul; mais puisque tel n'est pas le cas, il faut bien s'accommoder de la multiplicité et surtout en être prévenu avant, par méconnaissance, d'avoir étendu raide mort un perfusé d'un sang qui n'était pas le bon!

Au demeurant on est plus sensible à l'abord ardu de la théorie qu'aux bénéfiques qu'elle procure après quelque temps. Si l'on vous demande de repérer dans le journal du soir «ce qui est intéressant», l'embarras est grand et la lecture interminable; mieux vaut avoir à relever ce qui intéresse l'état du Rwanda ou l'affaire X. Pareillement la théorie artistique et archéologique pré-pose les problèmes, en prédétermine les termes et, partant, balise et canalise la recherche documentaire en évitant les lenteurs et l'anarchie d'une quête sans fin — dans les deux sens du mot, but et achèvement —. Souvent nous avons soutenu que la théorisation est une nécessité épistémologique de notre temps. Mais les étudiants en mal de maîtrise, de DEA ou de doctorat seraient avisés d'en apercevoir aussi l'enjeu économique : à savoir où l'on va, donc à ne retenir que ce qui concerne ce qu'on cherche, que d'angoisses épargnées et surtout que de temps gagné! Si nos voisins ont raison de proclamer que «time is money», par voie de conséquence la théorie aussi est de l'argent.

Éloge de l'archéologie générale.

Avec le même estomac et le même intestin, Jean-Baptiste digérait ses sauterelles et nous notre steak-frites. Ce qui est vrai des fonctions naturelles doit l'être des facultés culturelles. Comme il n'est pas imaginable qu'il soit dans nos cerveaux des cases spéciales pour l'énoncé du locatif absolu par les seuls brahmanes ou pour l'emploi du bistouri par les seuls chirurgiens, il faut supposer qu'avec la même capacité grammaticale nous parlons sioux ou français, qu'avec la même capacité technique

⁸ RAMAGE, 12 (1994-95), p. 77-118.

nous produisons et utilisons la sarbacane et la fusée atomique, qu'avec la même capacité sociologique nous instituons la guerre des boutons ou les croisades, qu'avec la même capacité éthique nous posons la morale des missionnaires et celle des anthropophages qui les dégustent. C'est le bon sens et c'est ce que confirme la clinique des troubles culturels.

Menaces sur l'archéologie contemporaine.

En 1977, dans une université de Paris-Sorbonne remarquablement ouverte à la nouveauté, je créai l'archéologie moderne et contemporaine : fondation d'un centre de recherche, institution d'une maîtrise de conférences, ouverture d'un enseignement de second cycle étendu ensuite au troisième puis au premier. Le ministère de l'époque, lui aussi décidément accessible à l'innovation, nous nommait «équipe recommandée» et «axe d'excellence», titres louangeurs qu'accompagnait une modeste subvention. Grâce à elle, augmentée de ventes aussitôt satisfaisantes et de l'acquis immédiat d'une audience extra-nationale et même extra-européenne, nous pouvions, dès 1982, lancer *RAMAGE* dont les quatorze livraisons parues ont constamment défriché les champs de l'archéologie moderne et contemporaine et ont contribué, pour des raisons que j'ai rappelées plus haut, à repenser de fond en comble l'archéologie tout entière et l'histoire de l'art.

Mais quand, dans les mêmes temps, j'expliquai à la SFAC notre projet, je rencontrai surtout l'incrédulité et l'ironie (il faut être de Paris-IV pour avoir une idée pareille et prétendre renouer avec l'idée déjà balzacienne — Balzac, pensez donc! — de l'archéologie contemporaine). Et pourtant cette idée de l'archéologie moderne et contemporaine faisait son chemin, dans un progrès dont nos éditoriaux de *RAMAGE* ont incessamment fait le point. Elle trouve sa place — mais non par nous! — dans l'indicible exposition «Trente ans d'archéologie» en 1989⁹.

Et puis, en 1996, voici que la Sous-direction de l'Archéologie s'émeut à retardement et crée une «cellule de pilotage de l'archéologie du passé récent». Qui croyez-vous qui fut pilote? moi, qui faisais la ligne depuis près de vingt ans? Nenni! celui de nos collègues dont le rôle universitaire paraît décidément être de tout régenter. On nous invita pourtant dans la cabine. Nous y pénétrâmes et nous y allâmes même d'un texte que le Rapport préliminaire qualifie curieusement de «contribution au débat» et qui passa à la trappe dans la publication définitive¹⁰. Protestation de notre part. Promesse de réparation. La réparation n'est jamais venue. Au demeurant, ayant accouché d'une Archéologie contemporaine dont Pierre-Yves Balut, dans l'éditorial d'un précédent *RAMAGE*, a déjà chanté le dérisoire, la cabine de pilotage a dû s'écraser dans un dernier looping car on n'en a plus entendu parler.

Et puis, il y a deux ans, j'apprends que la Direction de la Recherche — c'est-à-dire les experts du moment brusquement investis d'une autorité scientifique supérieure qu'on ne leur avait pas soupçonnée auparavant —, nous coupe la subvention; on nous

⁹ Cf. P.-Y. Balut, *RAMAGE*, 8 (1990), p. 5-6.

¹⁰ Je m'en étonnais déjà dans *RAMAGE*, 13 (1996-98), p. 7; notre texte est reproduit là p. 12-14.

concède que «l'objectif — la formation et la construction de modèles archéologiques aptes à l'investigation du monde contemporain — a sa consistance et son intérêt», ce qui me paraissait l'essentiel, mais, en fin de compte, tombe le verdict : «Avis défavorable. Dossier imprécis et lacunaire». Stupeur, m'étant figuré que l'Université appréciait toujours la concision lapidaire plutôt que le filandreux d'interminables galimatias, mais le lapidaire est maintenant du lacunaire. Bravo, la tolérance! bravo, la transparence. On vous pique le fric et par là on espère vous clouer le bec. Agirait-on autrement si l'on voulait tuer *RAMAGE*? Mais, dussent ses fondateurs le payer de leur poche à la honte d'un ministère aveugle ou partial, *RAMAGE* vivra.

Tout cela, pensera-t-on peut-être, vous l'avez dix fois dit et redit. C'est qu'à sourd qui ne veut pas entendre, il faut malheureusement un rabâcheur.

Philippe BRUNEAU

Archéologie vestimentaire

Aussitôt que nous avons entrepris nos recherches d'archéologie théorique, notre attention a été attirée sur le vêtement. On s'en sert sans cesse; son importance sociale est d'évidence pour chacun; parce que tout le monde se vêt, c'est un secteur commercial de premier plan; l'écho médiatique des événements de mode est considérable... Et pourtant de tous les secteurs de l'art, il est universitairement des plus délaissés.

Aussi est-ce depuis des années une de nos priorités : dès *RAMAGE* 2, en 1983, nous lui avons consacré une «notice problématique» destinée à poser les concepts de base (tenant à la duplicité, animale et humaine, du vêtu, l'abri et l'habit; entraînée par la structure ethnico-politique de la personne, la dissociation de l'uniforme et du travesti; etc.)¹. Cette année même P.-Y. Balut publie dans la revue *Histoire de l'art*, un nouvel article qui développe et amende certaines définitions analytiques². Et, grâce à la collaboration de Lydia Kamitsis, une bonne douzaine de mémoires de maîtrise et de DEA ont porté sur les collections du Musée de la mode³. Maintenant nous projetons de rassembler les textes de la littérature européenne pouvant servir de données testimoniales à l'archéologie vestimentaire.

Voici ici quatre contributions, la première et la seconde issues de travaux universitaires.

¹ Ph. Bruneau, «Le vêtement», *RAMAGE*, 2 (1983), p. 139-173.

² «Modèle de vestiaire», à paraître.

³ Ils ont été régulièrement recensés dans la rubrique «L'archéologie moderne et contemporaine à Paris-Sorbonne» qui termine chaque livraison de *RAMAGE*.

LE COSTUME DE DEUIL

Qu'est-ce que le deuil? Pourquoi en toute société, la mort s'accompagne non seulement de rites autour du défunt, mais marque aussi les personnes vivantes proches de lui? Quels mécanismes font que, lorsqu'un être cher décède, la famille se vêt de noir, voile ses miroirs, se livre à des agapes composées de plats spécifiques? Comment expliquer l'universalité de ce phénomène? Une vision actuelle, mais néanmoins erronée, a tendance à nous faire prendre le deuil pour une phase d'oubli de l'autre pour son propre salut, pour pouvoir vivre à nouveau. Bien plus que cela, le deuil est partie prenante du culte funéraire, de ce mécanisme qui consiste à inclure dans la société des êtres qui n'y sont plus physiquement présents, de continuer à les fréquenter : il en est la modalité éthique. En effet, le deuil consiste en un sacrifice de soi pour le défunt, en un renoncement total à tout ce qui nous fait être, en un retranchement de la personne dans un passage à la limite de l'appartenance sociale. Le deuilant ne fréquente plus que son mort, il se tourne exclusivement vers lui et se coupe du reste du monde. Il se sacrifie en guise d'hommage ultime¹.

Fondé en morale, le deuil affecte l'être dans toutes les phases naturelles ou acculturées du plan axiologique de la raison². Il passe par un renoncement aux plaisirs

¹ Cet article s'inspire largement de l'analyse du culte funéraire par P.-Y. Balut, exposée dans son cours de 1997-1998, «Archéologie de la mort», et qui sera reprise et développée dans un ouvrage à paraître, *MAGE 3 : il fait du deuil le mode éthique du funéraire comme renoncement des vivants au profit des morts*. — Je lui dois également le terme de «deuilant» qui désigne l'être en deuil.

² À propos de l'organisation du plan axiologique de la raison (pulsion, valeur et norme), voir Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, *MAGE*, 1-2, (Paris, 1997), proposition n° 157.

naturels, aux plaisirs des sens dans un mouvement macératoire. Rien n'étant trop pour l'autre, la mort s'accompagne également pour le vif d'un sacrifice pécuniaire, d'un renoncement à son bien pour celui qui n'est plus, correspondant cette fois à la notion de valeur qui fait que l'on consent le rattachement d'un prix à un bien. Mais le deuil peut être sacrifice pur, sans contenu défini, simplement motivé par la nécessité d'un renoncement pour l'autre qui n'est plus, dans un objectif héroïque d'abstinence. Finalement, ce phénomène subtil prend des formes très diverses dans lesquelles tous ces mécanismes sont mêlés.

Le deuil n'a donc pas fondamentalement de contenu préétabli, il peut être le sacrifice de n'importe quoi du moment que l'on se frustre pour l'autre. Mais son contenu peut être historiquement défini, et trouver par exemple son aboutissement dans la schématique, dans ce qui fait l'être de société. Ainsi, actuellement on voit le deillant se délester d'une somme d'argent considérable pour offrir au mort le meilleur logement qui soit pour vivre son éternité : cercueils à coussinets, avec ou sans poignées, capitonnés de rouge ou de vert, le choix ne manque pas pour loger son mort. Le deuil consiste alors en l'offre d'un équipement stabulaire démesuré pour le mort, passant par un large sacrifice pécuniaire. Mais jusqu'il y a peu dans notre société, il s'opérait pour une part dans un renoncement à son vestiaire quotidien, dans un sacrifice vestimentaire, dans le port d'un costume de deuil.

Par l'aspect macabre qu'il semble *a priori* relever, et par la manie de limiter ce mécanisme complexe à des préoccupations d'ordre psychologique chez le vivant, la question du vestiaire de deuil, de cet équipement que le deillant s'octroie dès que la mort frappe son entourage, malgré l'universalité du phénomène et sa proximité, reste un thème fort peu balisé. Pourtant, les collections des musées de costumes regorgent de ces panoplies «funèbres», souvent des accessoires, bouts de voiles qui traînaient dans quelque grenier, tenues la plupart du temps très lacunaires et dont l'affectation au deuil n'est pas toujours assurée. Faute d'intérêt pour un mécanisme que par peur ou pudeur on n'ose pas aborder, ces costumes délaissés meurent au fond de cartons, souvent dans une ignorance quasi totale de leur abondance. Ainsi, une recherche au sein des réserves du Musée de la Mode et du Textile m'a permis de rassembler un corpus d'étude intéressant. Constitué de tenues provenant essentiellement de familles aristocrates et bourgeoises citadines du milieu du XIX^e siècle jusque dans les années 1950, ce corpus sert de cadre historique à mon étude des mécanismes constitutifs du costume de deuil³. Cette ère géo-chronologique présente non seulement l'avantage d'une certaine pérennité et homogénéité des critères d'utilité du renoncement, mais aussi une importante codification sociale des usages. Enfin il est possible d'observer sur la fin de cette période, une disparition progressive d'un costume de deuil spécifique.

³ Cet article s'inscrit dans la continuité de mon mémoire de maîtrise en Archéologie moderne et contemporaine, *Le costume de deuil, inventaire dans les collections du Musée de la Mode et du Textile*, Paris Sorbonne, 1996-1997, sous les directions de Ph. Bruneau, P.-Y. Balut et L. Kamitsis.

1. Costume et renoncement.

«À leurs vêtements de deuil, à l'air de tristesse répandu sur leur visage, on aurait pu deviner qu'ils étaient orphelins»⁴. Silhouette noire voilée de crêpe, marchant silencieusement dans les allées de chrysanthèmes, telle est l'image qui nous vient à l'esprit lorsqu'on évoque le deuil. C'est que durant la période qui nous préoccupe mais aussi plus largement dans toutes les autres sociétés, les deuilants sont tous pareillement revêtus, uniformisés, phénomène très curieux si l'on considère le deuil comme un renoncement moral et éminemment individuel.

Durant la période étudiée, le port du costume de deuil fait l'objet d'une négociation sociale tacite, certes, mais très poussée. Derrière les termes de convenance, d'usages, de décence, se cache une tentative d'homogénéisation des critères de renoncement vestimentaire. En effet, mécanisme éthique sans contenu précis, le sacrifice varie d'un être à l'autre. Il suffit de considérer aujourd'hui les formes que prend le renoncement alors que la négociation sociale s'estompe sur ce point, pour constater la subtilité du deuil : le deuilant renonce à ce qu'il aime, à ce qui le fait être, sans que les critères d'utilité de ce sacrifice soient distinguables par l'observateur. La frontière tellement tenue entre ce qui est socialement requis et ce que l'on se permet de porter fluctue alors dans les limites de la décence, qui ne consiste que dans cet accord tacite entre les personnes du groupe. Ainsi, dans l'une des scènes de mœurs des années 1830 parfaitement bien dépeintes par Honoré de Balzac, le vieux Schmucke particulièrement affecté par la mort de son ami Pons, scandalise la Sauvage, concierge très au fait des usages, par le fait qu'il ne porte pas la tenue adéquate :

«Vous allez comme vous êtes à l'enterrement de Monsieur? C'est une monstruosité à faire honnir tout le quartier!...

-Ed commend fulez-fus que ch'y alle?

-Mais en deuil!...

-Le teuille!...

-Les convenances...

-Les gonfences! Che me viche pien te doutes ces pétisses-là»⁵.

Que ce soit pour limiter ceux qui en feraient trop, ou pour pousser à un renoncement normalisé ceux pour lesquels un sacrifice vestimentaire n'est pas une fin en soi dans leur démarche de deuil, la négociation conduit à une harmonisation des critères du renoncement, et par là à une uniformisation des deuilants. Ainsi, les limites du sacrifice se trouvent pour une part vestimentairement balisées. Il est intéressant de noter que cette négociation sociale porte essentiellement sur le vêtement, qui contribue à faire être la personne qui le revêt et à l'instituer socialement. Par une uniformisation, on crée une identité des personnes et la possibilité d'une distinction par leur statut⁶. À une époque où les costumes de rôle sont très nombreux, où facteurs,

⁴ G. Bruno, *Le tour de France par deux enfants*, 1877, in C. Guillemard, *Les mots du costume* (éd. Belin, 1991).

⁵ H. de Balzac, *Le cousin Pons*, 2^e édition de la Pléiade, VII, p. 730-731.

⁶ Je m'inspire également dans cet article des thèses développées par Ph. Bruneau, «Le vêtement», *RAMAGE*, 2 (1983-1984), pp. 139-175, essentiellement en ce qui concerne les notions d'habit, d'abri, de convergence des personnes par l'uniformisation et de costume.

instituteurs et prêtres portent tous des vêtements liés à leur métier, le costume de deuil est lui aussi très sévèrement institué.

Mais si les critères d'utilité de ce renoncement sont évidents durant la période considérée, si le deillant sait ce qui fait qu'il se sacrifie vestimentairement par rapport au quotidien, s'il a une conscience plus ou moins forte de ce qu'il refuse de porter par rapport à ses contemporains, de la manière dont le vêtement qu'il choisit incarne son sacrifice, l'observateur rétrospectif se heurte au voile du temps qui occulte un phénomène implicite, tacite et finalement toujours très individuel. Quelle distinction fait qu'entre deux tenues noires *a priori* identiques, l'une sera portée lors d'un deuil et l'autre non? Selon quels critères le deillant considère comme décente pour un deuil une tenue qui nous paraît bien loin d'une austérité de rigueur? Outre l'observation en série de tenues contemporaines qui n'apporte pas toujours de réponses très efficaces, face à l'insaisissabilité des critères du renoncement, l'analyse doit recourir aux témoignages bien souvent lacunaires face à des évidences que l'on ne jugeait pas utiles d'énoncer. Cependant, la très forte négociation sociale au sujet du deuil dans le cadre de mon corpus, conduisant à cette uniformisation poussée, présente pour l'observateur rétrospectif, l'avantage d'une mise en valeur des critères d'utilité du renoncement. Ainsi, par une analyse fine dans ce cadre géo-chronologique, il est possible d'établir un modèle d'étude qui permet de comprendre comment se constitue le costume de deuil et comment un vêtement peut être projet du renoncement.

2. Le costume de deuil : projet du renoncement.

1. Noirceur et matité : le filtre-deuil.

Noir des atours, noir des larmes. Dans notre société, l'idée de deuil est systématiquement liée à cette couleur, ou plutôt à cette absence de couleur, à tel point qu'il suffit de dire «La mariée était en noir» pour connaître immédiatement son état. Or, si la tenue de deuil est déictiquement marquée par cette teinte spécifique qui, comme après un passage à travers un filtre imprègne toute sa tenue, l'usage du noir n'est pas réservé à ces circonstances de la vie. Sans être obligatoirement lié à la perte d'un être cher, il peut être porté en maintes occasions, parce qu'à la mode, ou simplement par goût, dans une volonté sublime de faire de l'effet par absence d'effets, telle Elisabeth impératrice d'Autriche qui, par le port de tenues entièrement noires, marquait sa volonté de se démarquer de la cour qui la rejetait⁷. Le noir est ainsi l'indice d'un renoncement, renoncement pour soi ou pour son mort, il est la marque d'un penchant vers le sublime ou d'un sacrifice ultime pour l'autre.

Mais, on peut se demander alors quels critères d'utilité concourent, durant une période donnée, à la distinction d'une simple tenue noire de celle qui sera déceimment portée lors d'un deuil? Qu'est-ce qui distingue les tenues de Sissi avant et après la mort de son fils Rodolphe à Mayerling? Comment cette femme, portant le noir au quotidien, parvient-elle à renoncer vestimentairement?

⁷ On a pu confronter les tenues de Sissi à celles que portaient les fonctionnaires de la cour lors de l'exposition *Costumes à la cour de Vienne, 1815-1918*, Palais Galiéra (Paris, 1995-1996).

C'est qu'à la simple noirceur vient s'ajouter un autre caractère : la matité de la tenue, des accessoires, des ornements. C'est que plus qu'un simple renoncement à la couleur, le deillant renonce à tout chatolement. Il plonge sa tenue dans un bain de noirceur et de matité qui en accentue l'austérité. Comme l'évoque May Maury dans *Les Modes* lors de l'un de ses nombreux conseils aux veuves : «Le noir nous isole du reste des humains, mais il doit être spécial, différent des ensembles noirs portés par nombre de femmes qui ne sont pas en deuil»⁸. La deillante porte des bijoux de bois, de jais dont les perles ont souvent été recouvertes d'un apprêt matifiant. Les épées masculines sont bleuies. Tous les matériaux sont traités dans le but d'éviter une brillance malvenue lors d'un deuil. Le lourd drap de laine dans lequel la robe de grand deuil est taillée au XIX^e siècle, le crêpe noir utilisé en empiècements, tous les textiles sont pareillement choisis pour leur matité. Ainsi, la tenue du deillant paraît comme un mauvais reflet, mat et noirci, des vêtements stylistiquement semblables portés à la même époque. Elle est comme passée dans un filtre-deuil. Dessus et dessous, mouchoirs et guimpes, tout l'équipement vestimentaire quotidien est proposé noirci dans les comptoirs de deuil des grands magasins⁹. Cependant, cette offre aux deillants se comprend certainement plus comme une volonté d'esthétique d'ensemble poussée à l'extrême, que comme l'expression d'un renoncement exacerbé : le deillant ne va sûrement que rarement jusqu'à se doter d'une garde-robe entièrement noire, et ce avant tout pour des raisons économiques.

Peu à peu, au fur et à mesure que le temps s'écoule depuis la mort de l'être cher, le sacrifice s'atténue et le deillant retourne progressivement à l'usage de la couleur. D'abord sa tenue s'illumine de quelques pièces blanches lors du demi-deuil, puis il porte du violet, étape finale avant le retour vers un vestiaire quotidien. Mais certains deillants continueront cependant à porter le demi-deuil jusqu'à leur propre mort, renonçant alors définitivement à l'attrait de la couleur.

2. Renoncement au plaisir des sens.

Mais l'usage du noir lors du deuil n'est pas uniquement lié symboliquement au sens du renoncement. Il est bien plus certainement l'une des modalités du renoncement lui-même. En effet, par le passage à travers un filtre de non-couleur et de matité, le deillant renonce à l'assouvissement du plaisir de ses sens, de sa vue. Il renonce aux effets de couleur, de brillance, de transparence habituels, il refuse les attraits que peuvent procurer ces plaisirs simples.

Outre une absence de tout assouvissement des plaisirs visuels, la deillante, pour laquelle la composition de la tenue est plus clairement négociée que celle de l'homme au XIX^e siècle, ne porte que des robes de drap, de crêpe. Elle n'utilise plus ces tissus apprêtés, ces soies bruissantes qui, l'entourant d'un frou-frou annonciateur, laissent de loin deviner l'attrait de leur port¹⁰. Elle ne s'autorise plus que des tissus épais,

⁸ M. Maury, «Le deuil», *Les Modes* (août 1932), p. 20.

⁹ Jusqu'aux sous-vêtements qui, selon le journal *La mode illustrée* (n° 5, 1915), p. 38, doivent être «[...] en harmonie avec l'extérieur de la toilette».

¹⁰ *Les Modes* (déc. 1902), p. 49 : «La soie utilisée en doublure sous les robes doit être silencieuse, sans froufrou, elle doit présenter une surface mate».

rugueux, loin de la douceur soyeuse, se privant alors de tout plaisir du toucher. Par le port de robes de drap lourd, la deillante s'entoure d'un silence qui l'occulte aux yeux de ses contemporains. Silhouette fuyante, voilée, elle s'éloigne d'eux, refusant d'attirer les regards en se dissimulant derrière ce filtre de sacrifice.

On peut attendre que goût et odorat soient pareillement affectés par le renoncement lors du deuil : ainsi peut-on expliquer par exemple les plats spécifiques que doivent servir les Grecs durant la veillée funèbre, ou les menus très particuliers qui composent les agapes dans d'autres pays. Mais, nous éloignant de la question du costume seul et trouvant dans le cadre historique étudié une expression très individuelle, ils ne font pas l'objet de préoccupations dans cette étude.

3. *Macération et refus du bien-être.*

Lourd châle couvrant tout le corps, voile épais et long, ampleur et épaisseur des atours, la silhouette de la deillante du XIX^e siècle, distinguable entre toutes, frappe l'observateur par la couvrance qui la caractérise, par l'absence apparente de variations selon les saisons : été comme hiver, la veuve porte le même costume lourd, ample et noir (fig. 1). Tout comme il prive le deillant de l'assouvissement de ses plaisirs naturels, le sacrifice pour le mort passe par un refus du bien-être, du confort du sujet (fig. 2). Il trouve un retentissement sur toutes les modalités constitutives de l'être, sujet et personne. Par un renoncement sur le vêtement en tant qu'il abrite le sujet, à tout ce qui contribue au confort, au bien-être, le deillant se met dans une situation de macération, d'oubli de lui-même et de son animalité, dans la même visée sacrificielle.

L'une des pièces maîtresses du costume de deuil féminin, surtout durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, est cet ample voile de crêpe noir qui couvre le buste. Certes, on pourra objecter que toutes les femmes sortent alors voilées. Mais le voile de deuil est d'un métrage très important, et son épaisseur, outre le fait qu'elle «laisse à peine percevoir les larmes»¹¹, gêne la vision. Il entrave la marche, empêche toute activité sociale normale ou similaire à celle des femmes contemporaines, fait qui est régulièrement dénoncé dans les journaux féminins qui prônent une réduction de son port au jour des funérailles vers 1915-1920. De même, le châle de cachemire porté par décence été comme hiver, tellement caractéristique de la silhouette de la deillante, contribue à l'inconfort du sujet. Il limite les mouvements, et son port se prolonge lors du deuil au-delà de 1870, date à laquelle il disparaît des garde-robes quotidiennes au profit du mantelet, mieux adapté à la vie urbaine et à la forme des crinolines.

Portant le noir en toutes saisons, le deillant ne semble pas se préoccuper de variations de coupes ou d'allègement des tissus en été. Sa tenue est toujours extrêmement couvrante, la deillante porte toujours voile et châle sans se soucier du temps, dans une volonté de refus du bien-être. D'ailleurs, les injonctions pressantes à porter des tenues plus légères à la belle saison dans les magazines féminins¹², souvent accom-

¹¹ M. Maury, «Le deuil élégant», *Les Modes* (mars 1934), p. 22.

¹² Par exemple dans *L'art et la mode* (n°28, 1907), p. 596 : «Il est si difficile d'alléger le noir pour l'été, de le rendre supportable par les chaleurs, que beaucoup de femmes élégantes ont adopté le blanc souligné de noir, comme pour les mouchoirs».

pagnées de photographies, font douter de l'effectivité de cette préoccupation qui, lorsqu'il est question de sacrifice, semble bien frivole.

Extrême dans les années 1880-1900, cette notion de macération a tendance à s'estomper dès 1920. Les moeurs changent, le travail des femmes se développe durant la première guerre mondiale et les deuils qui les affectent alors ne doivent pas empêcher



Fig. 1 — Modèle de cape de deuil,
La Mode Illustrée, 1915, n° 5, p. 39.



Fig. 2 — Mrs Howes en grand deuil, vers
1860-1870, d'après L. Taylor, *Mourning
dresses : a costume and social history*,
Londres, 1987, p. 131.

leur activité. Le port du voile se limite au jour des funérailles et les vêtements sont réalisés dans des textiles moins lourds que les anciens draps de cachemire. Cependant, jusque dans les années 1970, la tenue de deuil est toujours plus couvrante et moins marquée par les changements de saisons que celles portées par les autres femmes au quotidien.

4. Perte du rang et du rôle.

Si par une macération plus ou moins poussée le deillant renonce à son bien-être pour le mort, le sacrifice l'affecte également dans ce qui fait de lui une personne, un être de société. Il renonce à son rang, à son statut social, à toutes les activités qui lui sont liées : spectacles, visites qui se réduisent à celles que l'on fait aux gens proches ou dans le même état, jusqu'aux promenades des veuves qui comme l'évoque Mercier dans ses *Tableaux Parisiens* s'effectuent loin des foules aux Champs-Élysées. Le deillant se marginalise pour ne plus être tourné que vers son mort.

En sacrifiant son habit, ce qui dans le vêtement contribue à le faire être socialement, le deillant parvient à renoncer à son rôle, son statut et son rang. Ainsi, couvrance et surcroît d'abri semblant être en premier lieu motivés par un souci macérateur, peuvent aussi avoir valeur d'habit¹³. En effet, la femme dissimule son visage, ses mains, ce qu'elle possède de plus personnel, dans une volonté de dénégation de sa personne. Par son habit de deuil, elle cherche à se soustraire aux regards, et refuse même le jeu social de la séduction¹⁴. Ainsi, dès que la mort frappe, elle adopte des bijoux de bois, une lourde chaîne spécialement portée lors du deuil. Alors qu'elle pourrait renoncer tout simplement à exhiber sa parure d'or dans une volonté de pénitence, elle porte des bijoux-pastiches soulignant ce refus d'arborer la richesse liée à son rang. Mais sur la tenue elle-même, stylistiquement semblable à celle de ses contemporains, la deillante use de stratagèmes de couvrance pour voiler ce qu'il n'est pas décent de montrer lors d'un deuil : elle couvre un décolleté affriolant par une guimpe, elle cache ses bras nus par de longues manches et adopte une longueur de jupe de rigueur.

Cependant la couvrance caractéristique de la silhouette du deillant durant la période étudiée lui permet avant tout de dissimuler l'habit de son rang. En effet, si les traces de renoncement vestimentaire sont moins clairement négociées, plus subtiles dans le vestiaire masculin, le port d'une longue cape noire lors des funérailles est évoqué par exemple par Balzac dans *Le Cousin Pons*¹⁵, mais aussi représenté dans de nombreuses illustrations du XIX^e siècle. Couvrant, tel le châle féminin, l'ensemble de la tenue, l'adoption de cette cape peut être le moyen pour le deillant de voiler sous de vastes atours la somptuosité de l'étoffe de son frac du dimanche (celui que l'on porte pour les cérémonies), l'habit de son rang. Il renonce par cette occultation, à ce qui le fait être socialement. C'est dans le domaine ecclésiastique que l'on trouve plus clairement instituée et codifiée l'expression de ce renoncement à la personne lors d'un deuil.

¹³ Voir note 6.

¹⁴ *La mode illustrée* (24 mars 1860), p. 99 : «Le deuil exclut toute élégance car il n'admet d'autre sentiment que douleur et regret».

¹⁵ *Op. cit.* note 5 : on met à Schmucke un long manteau noir pour obéir aux convenances et «il fut paré en héritier».

En effet, l'ensemble des membres de l'Église se voit contraint dès que la mort frappe, de porter un vêtement d'une couleur habituellement attribuée à une personne d'un rang moins élevé dans la hiérarchie : par exemple, un évêque habituellement vêtu de violet porte alors une tenue noire. L'abandon de la couleur est dans ce cas la modalité du renoncement à l'habit de son rang, et par là, comme l'habit fait le moine, à son statut.

Un autre trait caractérise la tenue de deuil. Elle est bien entendu toujours empreinte du style d'une époque, mais on constate que la deillante n'est jamais au fait de la mode. Bien plus, elle porte parfois un costume réellement démodé, présentant un archaïsme étrange. Victoria d'Angleterre, par exemple, porte le même modèle de robe depuis la mort d'Albert, son mari, en 1861, jusqu'à son propre décès en 1901 (fig. 3)¹⁶. Ainsi, si plus généralement le port du châle jusque dans les années 1920, alors qu'il a disparu du vestiaire quotidien vers 1870, peut s'expliquer par une nécessité de couvrance, de tels cas de deuils illustres, et néanmoins représentatifs, témoignent non seulement d'un refus des préoccupations de la mode, mais aussi de la volonté par son style vestimentaire d'arrêter le cours du temps à la mort de l'être cher. Par le style, le deillant revendique son appartenance à d'autres temps, son refus du quotidien¹⁷. Il passe à la limite de l'appartenance sociale. Bien plus qu'une dénégation de son statut, la deillante refuse alors l'appartenance au groupe par un subtil jeu stylistique.



Fig. 3 — La Reine Mary, la Reine-Mère Élisabeth et Sa Majesté la Reine d'Angleterre lors du deuil de Georges VI, février 1952, d'après L. Taylor, *Mourning dresses*, p. 274.

¹⁶ L. Taylor, *Mourning dresses : a costume and social history*, Londres, 1987, p. 122 : le Museum of the City of London possède la première et la dernière robe de deuil de Victoria (vers 1860 et vers 1900).

¹⁷ À propos du style comme «façon d'appartenir à d'autres temps, lieux et milieux que ceux où l'on vit physiquement», voir Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, proposition n° 134.

5. *Un costume techniquement contraint.*

Renonçant pratiquement à son habit de rang, de rôle, oubliant son bien-être, voilant sa tenue d'un filtre de noirceur dont le sens est symboliquement lié au renoncement, le deillant utilise son vêtement comme un parangon de son sacrifice. Il renonce à tout ce qui pratiquement est impliqué dans les mécanismes vestimentaires. Or, le vêtement est aussi une production de l'homme, il est le fruit de la technique, il est texture, et, lors d'un deuil on pourrait attendre que cette technique soit elle aussi affectée par le mécanisme de renoncement qui marque tout ce qui fait le costume. On s'attendrait à ce que le deillant soit revêtu d'un simple sac, vêtement réduit à sa seule fonction d'abri. C'est cependant beaucoup plus subtilement que se font jour, dans le domaine étudié, les contraintes techniques induites par le sacrifice.

Si la tenue portée par le deillant est stylistiquement semblable à celle de ses contemporains, parce que confectionnée par les mêmes mains, le choix d'étoffes réservées à l'usage du deuil par leur matité, leur lourdeur, l'unicité de la couleur et la nécessité d'une couvrance concourent à imposer, lors de la confection, des contraintes techniques directement liées à la visée sacrificielle du deuil : on ne fait pas tout, on ne s'autorise pas toutes les coupes, toutes les superpositions.

La robe de grand deuil, durant tout le XIX^e siècle, est réalisée le plus souvent en épais drap noir, *drap de Montauban* ou *Paramatta*. Utilisé pour sa matité, par son lourd tombé et son épaisseur, un tel drap ne permet pas une grande variété de coupes. En effet, outre la réalisation d'une ample jupe, ou de caracos de coupe simple, il n'est pas possible, à partir de ce tissu, de confectionner des robes de facture audacieuse et originale, drapées, ou coupées dans le biais. La deillante en choisissant une telle étoffe se résout à une gamme de compositions simples et peu variées d'une époque à l'autre.

L'autre textile dont l'usage est lié au deuil au point d'en devenir un produit-signal, est le crêpe gaufré noir, *crêpe anglais* ou *de Bologne* selon les maisons de vente et les époques. Le crêpe, réalisé à partir des fibres de soie, est utilisé dès le XVII^e siècle à l'occasion des deuils de la cour du roi comme un moyen pour la noblesse de continuer à jouir d'un privilège qui lui est réservé, c'est-à-dire, porter de la soie, tout en renonçant cependant à ses qualités. En effet, la fibre subit une torsion avant tissage en sorte de prévenir brillance et douceur. Puis le tissu est teint en noir et enfin étiré afin d'obtenir le gaufrage¹⁸. Le résultat de ces traitements est une étoffe mate, rugueuse, ayant peu de maintien, et dont les contraintes d'entretien ne permettent qu'une palette d'utilisations restreinte¹⁹. Dans le courant du XIX^e siècle, le port du crêpe s'étend à l'ensemble de la population, et malgré des recherches techniques qui tendent à en atténuer les désagréments en en améliorant le maintien, la souplesse, effaçant

¹⁸ D'après la technique de fabrication du crêpe énoncée par D. C. Coleman, *Courtauld*, Oxford University Press, 1969, cité par Ph. Cunnington et C. Lucas, «crape», *Costume for births, marriages and deaths* (Londres, 1972), appendice 9, p. 290.

¹⁹ Régulièrement dans les journaux de mode, on déplore le coût du crêpe et sa fragilité. Son entretien fait l'objet de nombreux articles, et un chapitre entier du livre de Mrs Beeton y est consacré : «Renovation of crape», *Household Management* (1869), cité par L. Taylor, *op. cit.* note n° 16, p. 204.

alors l'aspect macératoire de son port, son usage est tellement lié au deuil que, dans une métonymie révélatrice, on nomme robe de crêpe une robe de grand deuil en drap simplement ornée d'empiecements de cette étoffe.

Cependant, si l'utilisation du crêpe trouve son origine dans un renoncement direct aux vertus de la soie, elle semble principalement motivée par un refus de pouvoir réaliser certaines combinaisons techniques, certains modes d'ornementation, du fait des contraintes techniques que ce textile impose. En effet, par son aspect diaphane et le peu de maintien qui le caractérisent, le crêpe doit être employé sur un support de cotonnade ou posé en empiecements, ce qui réduit les possibilités d'usage. S'il est courant de réaliser à partir de rubans de crêpe, des roulottés, des ruchés, dont on tire des propriétés décoratives, cette matière présente l'inconvénient dû au gaufrage, de ne pas pouvoir être coupée dans le biais. De telles limites techniques conduisent à ne pouvoir réaliser qu'un certain type de compositions, de coupes plus ou moins proches de celles qui sont utilisées à la même époque pour des tenues quotidiennes, en recourant parfois à des stratagèmes complexes pour être «à la mode». Ainsi, dans l'un de ses numéros, *Le moniteur de la mode* propose de nombreux modèles de corsages de deuil, les accompagnant de cette remarque : «on réédite avec le crêpe anglais et le voile les plis alternés des robes de couleur qui unissent les tissus transparents à d'autres tissus soyeux comme le taffetas et le satin Liberty»²⁰. Mais on ne peut généralement pas tout faire conformément au style d'une époque. La restriction du choix des étoffes conduit à réaliser un costume de deuil techniquement contraint, qui rend le deillant distinguable entre tous dans la foule de ses contemporains.

Il faut également voir durant la période étudiée, et plus particulièrement au XIX^e siècle, dans la couvrance caractéristique des atours du deillant, non seulement l'une des modalités du renoncement à l'habit de son rang, mais également techniquement l'expression d'un refus de certaines oppositions vestimentaires à la mode. En effet, le port d'un long châle, d'un voile empêche les habituels jeux de superpositions d'un mantelet, d'une visite sur une jupe qui serait également composée de différents jupons et volants. La tenue de grand deuil, austère et simple, se présente comme une robe d'une pièce réalisée principalement dans une matière unique, à une époque où sont en vogue les costumes tailleurs composés d'une veste et d'une jupe, égayés par les volants des chemisiers. De même, les capes de deuil distribuées lors des funérailles à tous les participants du cortège, très couvrantes, sans ornements, contribuent à prévenir tout effet vestimentaire. Ainsi, en notant des récurrences d'ordre technique dans le costume de deuil, en observant plus subtilement les modalités de sa fabrication, il est possible de mettre en valeur le fait que le renoncement du deillant affecte également la texture du vêtement. Prévue grâce au caractère heuristique du modèle d'étude, cette analyse technique du costume n'était pas *a priori* évidente à concevoir, mais elle semble essentielle à prendre en compte si l'on veut comprendre comment s'opère un renoncement vestimentaire.

²⁰ *Le moniteur de la mode* (6 avril 1907), p. 159. On trouve également dans un autre numéro du *Moniteur de la mode* (2 nov. 1907), p. 519, cette remarque : «la plupart des robes de couleur sont copiables en noir pour le deuil, surtout cette année car la mode est au mélange des étoffes, la transposition sera alors facile».

6. La parure de deuil : réinsertion du plaisir dans le renoncement.

Le renoncement pour le défunt, même si sa matérialisation fait l'objet d'une négociation dans notre société, même si la décence pousse à adopter certains usages qui font que le vêtement de deuil est costume, ce renoncement en tant que modalité éthique du culte funéraire varie selon les êtres et ce que l'on se permet, c'est-à-dire sa capacité à se frustrer selon le lien que l'on entretient avec le mort et qui pousse à un sacrifice plus ou moins grand. Chacun envisage différemment son renoncement pour l'autre : il sera par exemple plus mutilant pour l'un de refuser de céder à son péché mignon, alors que pour l'autre le renoncement sera extrême s'il se coupe du reste du monde. Mais, dans notre société comme en toutes, les modalités du renoncement font l'objet d'une négociation sociale, d'une harmonisation permettant de poser des limites là où elles n'étaient pas prévues, à travers ce qu'il est courant de nommer la décence. Cependant ces contraintes sont peu rigides et chacun est susceptible d'envisager son sacrifice, selon sa volonté ou non de se conformer aux règles socialement établies. Ainsi, la frontière du renoncement vestimentaire varie selon les deuilants, certains se limitant à ce qui est décentement toléré et poussant les limites de leur comportement jusqu'au moment où ils ne seraient plus convenables. Par des stratagèmes techniques, par un compromis entre norme et désir de faire, le deuilant tend à réinsérer du plaisir dans ce qui ne devrait être qu'abnégation, dans ce renoncement consensuellement consenti, qui, s'il est subi, peut être difficilement tenable, à l'instar du deuil de Scarlett O'Hara qui dans *Autant en emporte le vent* regrette le port de cette austère tenue noire pour la mort d'un mari non désiré et non aimé. C'est d'un point de vue esthétique, par un jeu de vêtue que cette fluctuation des frontières du renoncement s'opère. D'un refus ultime de tout effet esthétique sur le vêtement, on voit le costume s'animer d'une gaieté décorative, se sublimer par une absence d'effets, ou simplement, réalisé dans les règles sociales du deuil, de la convenance, permettre au deuilant d'éprouver la satisfaction de porter le vêtement qui convient²¹.

À l'inverse, le deuilant peut vouloir que son vêtement corresponde esthétiquement à ce vers quoi il n'aspire pas au quotidien : par exemple, renoncer au décoratif dont il raffole pour tomber dans le sublime. Mais il cède toujours à une autre forme de satisfaction. Le jeu des critères utiles du renoncement tellement subtils sur ce point, tellement soumis à l'arbitraire de chacun, est infiniment difficile à saisir pour l'observateur rétrospectif. Mais, outre l'observation des vêtements eux-mêmes, la lecture des magazines féminins apporte maints exemples de ces stratagèmes ingénieux. Ceux-là, quand ils ne dénoncent pas les transgressions scandaleuses des veuves joyeuses, contribuent dans une large part à l'apport de conseils aux deuilantes pour l'observance d'un deuil raisonnable et convenable, tout en évitant un sacrifice trop important.

La deuilante, puisque les sources nous poussent à étudier le vestiaire féminin en ce point²², tend le plus souvent à réinsérer les plaisirs du décoratif dans son sacrifice

²¹ À propos des visées «décoratives», «sublimes» ou «de maîtrise» de l'Art, voir Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, n° 195.

²² On trouve très peu d'articles et d'illustrations concernant le costume de deuil masculin au XIX^e siècle. Seule, en général, une page des catalogues commerciaux des grands magasins leur est consacrée.

vestimentaire. Alors que sa tenue, passée dans le filtre de non couleur et de matité incarne l'austérité même, elle cherche selon ce qu'elle se permet, à détourner les règles consensuellement admises pour apporter un peu de « fantaisie » à l'ensemble de son costume. Ainsi, choisissant une tenue stylistiquement semblable à celle de ses contemporaines, une tenue souvent « à la mode », mais point trop extravagante et toujours couvrante, elle retranscrit dans le « langage » du deuil les tendances en vogue : le costume est alors le reflet noirci de vêtements contemporains. Tout d'abord, aux effets colorés, elle substitue des effets de matières, dans une matité de convenance, mais jouant avec les voiles, avec la transparence et les superpositions, avec les empiècements de tissus d'aspects différents, crêpe et drap le plus souvent. De l'utilisation du crêpe gaufré, on tire un effet décoratif par le jeu des stries, orientées dans des sens différents pour animer la surface noire dans le but que « la peinture cède le pas à la statuaire »²³. Ainsi, les éléments ajoutés pour apporter plus de couvrance vers 1900 sont souvent réalisés en crêpe gaufré plus léger et transparent que le drap opaque. Dans les années 1880, la deillante s'adapte facilement à la mode tapisserie privilégiant les effets monochromes en remplaçant les galons et biais de soie par des soutaches de crêpe gaufré. Outre ce jeu de matières, les couturiers se livrent à des effets graphiques grâce à l'utilisation du crêpe gaufré blanc, toléré en grand deuil dès la fin du XIX^e siècle, et porté en petit deuil ou demi-deuil. Ainsi, sur une tenue des collections du Musée de la Mode et du Textile, le col marin blanc apporte un effet décoratif, souligné par l'ajout de boutons à pure fin esthétique²⁴. La tenue, les chapeaux sont également souvent décorés d'ornements revêtus d'un apprêt matifiant, noirs, que la deillante complète par une parure de bijoux adaptés au deuil : raisins, pampilles de jais, sautoirs, broches sur lesquelles on trouve souvent des *in memoriam* ou des images symboliquement liées au sens de la mort.

Si la tendance lors du deuil consiste essentiellement en une recherche décorative à tous crins dans le but de pallier l'austérité et la simplicité qui devraient être de mise, certains couturiers, par exemple ceux auxquels le journal *Les Modes* commande des modèles publicitaires de tenues de deuil exaltant les qualités du crêpe gaufré *myosotis*, saisissent ce prétexte pour renier les effets en vogue dans les années 1910-1914 (fig. 4). Ils parviennent alors à échapper à la mode très chargée de cette époque, caractérisée par une abondance d'ornementations, de couleurs. Ils peuvent se livrer à leur préférence pour un art du sublime. Jouant subtilement avec la coupe de la tenue, opposant les textures dans une harmonie de noirs, superposant un voile diaphane de crêpe sur un textile plus épais, leurs tenues de deuil sont simplement confectionnées sur le principe de faire de l'effet par une absence d'effets. C'est là également ce qui constitue la base de la garde-robe d'Elisabeth d'Autriche après la mort de son fils Rodolphe. En effet, revêtant auparavant des tenues entièrement noires dans une volonté de se distinguer d'une cour qui préférerait alors la pompe décorative d'une mode riche et chamarrée, elle ne porte lors de son deuil que des tenues noires très marquées par une absence d'ornements et de brillance, d'une apparente grande simplicité, qui diffèrent en cela de ses autres tenues noires ornées de brillants et de dentelles.

²³ S. de Lancey, « La mode et les modes », *Les Modes* (nov. 1913), p. 16.

²⁴ Ensemble de deuil, don Daujat, n° inv. 70-45-4.



Fig. 4 — Tenue de deuil d'après-midi en crêpe anglais de la Maison Courtault, modèle de la Maison Beer, *Les Modes*, février 1913, p. 21.

La réinsertion du plaisir, du désir de faire ou de ne pas faire, dans un renoncement pour l'autre ne trouve pas seulement son aboutissement dans le décoratif ou le sublime. Elle peut également se traduire par la volonté d'obéir à la règle, au code. Le deillant peut trouver une satisfaction dans son sacrifice lorsqu'il suit le déroulement négocié du deuil à la lettre, dans les règles de l'*ars*. Il se conforme à ce qui est établi dans une volonté de ne déroger à aucune règle. À lui les panoplies complètes proposées par les magasins de deuil où tous les vêtements dessous comme dessus sont traités spécialement en vue du deuil, passés dans un filtre noir et mat! Ces deillants exemplaires souvent cités dans la presse féminine, font confectionner leurs tenues dans les meilleures maisons, respectent le calendrier des matières et couleurs qu'il faut porter selon les périodes du deuil. Comme Victoria d'Angleterre dont le veuvage très long semble s'inscrire dans cette mouvance²⁵, ils trouvent, d'une manière presque pathologique parfois, la garantie de leur sacrifice dans le respect des convenances.

3. Un sacrifice onéreux.

Sacrifice macératoire de tous ses plaisirs naturels, renoncement à la satisfaction acculturée du vouloir libre, la troisième phase de la norme, celle de la valeur qui fait que l'on consente un prix pour l'obtention d'un bien est également affectée lors du deuil. Le deillant est prêt au plus grand sacrifice de temps et d'argent pour l'offrir à son mort. Il est prêt à renoncer à son bien en hommage ultime au défunt. Ainsi, dès que la mort frappe, le deillant tend les murs de sa maison de noir, et va même comme le Marquis de Brunoy²⁶ jusqu'à teinter de noir l'eau de ses fontaines. Rien n'est trop beau et trop coûteux pour l'autre. Vestimentairement, il renouvelle sa garde-robe, s'équipe d'une panoplie de deuil, qui, pour être convenable, lui coûtera soit le temps et l'effort du recyclage, soit le prix de nouveaux vêtements.

Le deuil revêt un caractère aléatoire. Il peut toucher n'importe quand et n'importe qui, bien sûr. Pour pourvoir rapidement à cette triste éventualité, pour permettre au deillant de porter immédiatement l'ensemble décent, ou bien celui-ci doit posséder la tenue adéquate dans sa garde-robe, ou bien, le cas échéant, un ouvrier spécialisé doit se préoccuper de ce marché particulier et mettre à sa disposition dans des magasins spécialisés l'ensemble nécessaire : maisons de deuil, comptoirs de deuil des grands magasins durant la période où les critères du renoncement sont le plus fortement harmonisés (fig. 5). En effet, s'il est possible de porter des tenues quotidiennes lors d'un deuil, lorsque l'austérité et le noir sont à la mode, certains éléments et accessoires spécifiques au deuil, la matité, le crêpe noir, le traitement des métaux et ornements, semblent incongrus en dehors de cette circonstance particulière de la vie. C'est pourquoi le deillant devra se tourner vers un ouvrier spécialisé pour parvenir à se doter d'un ensemble convenable.

²⁵ Voir certains passages de la correspondance de Victoria avec sa fille, dans *Dearest child, letters between Queen Victoria and Princess Royal, 1858-1861* (éd. Roger Fulford, 1964).

²⁶ Le deuil illustre du Marquis de Brunoy est évoqué par Ch. Kunstler, «Les deuils à la fin de l'Ancien Régime», *Historia* (n° 84, 1953), p. 634.

Cependant, durant la période étudiée, pour des raisons d'usage et aussi économiques, les achats relatifs à la garde-robe du deuil se limitent au minimum requis. Il se livre plutôt à un recyclage de ses vêtements en vue de les adapter à son état²⁷. Les tenues sont teintées en noir, cette méthode n'étant pas toujours très efficace si l'on en juge par l'ensemble des remarques qui courent dans les journaux, déplorant la teinte grisâtre ainsi obtenue²⁸. Les femmes recouvrent les boutons de tissu noir, les changent pour des boutons de bois. Elles achètent du crêpe au mètre et y coupent des bandes qu'elles posent en empiècements sur le bas des jupes ou les corsages : non solidaires de la structure du vêtement, ils permettent non seulement un entretien aisé, mais facilitent aussi le démontage lors du retour vers le port d'une tenue moins marquée par le sceau du renoncement, au fur et à mesure de l'avancement du deuil²⁹.



Fig. 5 — *Vêtements et articles pour deuil*, catalogue de vente du magasin À La Samaritaine, Paris, 1924, page de couverture.

²⁷ Ainsi G. Flaubert dans *Madame Bovary* évoque cette transformation du vestiaire quotidien après la mort du père de Charles Bovary : «[...] il fallut aviser ensemble aux affaires de deuil. On alla s'asseoir, avec les boîtes à ouvrage, au bord de l'eau», III^e partie, chap. II.

²⁸ «Faut-il teindre en noir les robes de couleur?», *La mode illustrée* (n° 44, 1916), p. 396 : «Le respect du deuil est garanti non par la couleur mais par les garnitures de crêpe du vêtement».

²⁹ Une robe dénichée dans les réserves du Musée de la Mode et du Textile témoigne du recyclage d'une tenue lors du deuil : le bas de la jupe de drap noir est orné d'un volant de crêpe gaufré, qui, lorsqu'on le soulève, dévoile des entrelacs de fil-à-fil tressés à la mode de la fin du XIX^e siècle (don Maurios, n° inv. 51-16-9).

En effet, ce sacrifice est caractérisé par une relative éphémérité : après un renoncement extrême, le deillant retourne à un vêtement quotidien par phases successives, chacune étant marquée par un abandon progressif du crêpe, du voile, et finalement un retour à la couleur. On doit donc pouvoir enlever facilement tous les éléments qui marquent le renoncement sur le vêtement. Ainsi, le voile n'est souvent pas solidaire du chapeau : tenu par des épingles, il peut se relever, puis s'enlever. Cette réversibilité pour retrouver peu à peu une neutralité quotidienne explique que peu de tenues de grand deuil subsistent aujourd'hui. On possède en grand nombre des accessoires comme le châle, les voiles, mais bien souvent l'amovibilité exploitée par le porteur a effacé la carrière du vêtement.

Les transformations de la garde-robe à l'occasion d'un deuil, dont de nombreux magazines féminins se font l'écho, sont effectuées soit par la porteuse, soit par des femmes expertes, ce qui est le lot de toutes les maîtresses de maison jusque dans les années 1970. Et c'est certainement à la disparition des couturières dans les années 1950, happées par le marché du prêt-à-porter, que l'on doit la fin d'un costume de deuil très distinct du vêtement contemporain.

La dotation d'une nouvelle garde-robe, spécifique lors d'un deuil, comme la marque d'un souci basement matérialiste et futile alors que la mort vient d'affecter le deillant, est donc aussi l'une des modalités du sacrifice, du renoncement à son bien pour l'autre. Par l'achat d'une tenue convenable ou par le recyclage, il dépense sous couvert de convenances, temps et argent comme une ultime offrande pour son mort.

4. L'évolution stylistique des critères d'utilité du renoncement.

En feuilletant les catalogues commerciaux des grands magasins, force est de constater que, malgré le renoncement à toute séduction, à toutes préoccupations frivoles, à tout effet de texture, le deillant se voit toujours proposer un vêtement qui est le reflet noirci de celui de ses contemporains. Il existe une évolution du costume de deuil, une sorte de mode parallèle à celle que l'on porte au quotidien. En effet, même s'il semble s'en détacher dans une volonté de marginalisation, le deillant n'échappe pas à l'histoire inhérente à son humanité. Et son vêtement, parangon de son renoncement, n'échappe pas au style, cette appropriation de la technique par un groupe social donné³⁰. Relativement distinguable de celle de ses contemporains en tant qu'elle porte tous les stigmates du sacrifice, la tenue du deillant évolue dans le temps et selon les lieux comme celle de ses contemporains. Ainsi, le voile de deuil ne se porte qu'à une époque durant laquelle la femme est au quotidien elle-même voilée; les robes, même de coupe plus simple, plus couvrantes et moins ornées sont confectionnées selon les mêmes principes que celles qui sont portées par toutes les femmes. Le deillant n'est que relativement différent, il ne renonce que par rapport à ceux qui ne renoncent pas.

Outre une similarité stylistique, on remarque que les critères d'utilité du renoncement évoluent selon les temps, lieux et milieux. Du blanc médiéval ou japonais marquant le renoncement pour l'autre, les deillants portent du noir dans le cadre de

³⁰ À propos du style comme ethnicisation de la technique, voir Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, n° 129.

cette étude. Et si l'on observe avec attention une veuve des années 1800, une autre des années 1930, rien ne les rapproche si ce n'est la couleur de leur tenue. On a ainsi pu noter l'apparition du crêpe gaufré comme signal de deuil dans les années 1850, puis sa disparition au profit du *crêpe georgette* plus adapté aux nouvelles coupes de robes dans les années 1930. On remarque que peu à peu vers 1970, le voile n'est plus la condition *sine qua non* d'un respect des convenances lors des funérailles, de même qu'aujourd'hui, on y reviendra, seuls subsistent les indices du renoncement pour l'autre. Loin d'être figé dans l'histoire, et c'est là pour l'observateur la plus grande difficulté à affronter, le costume de deuil change relativement au style, et l'on ne peut saisir les critères d'utilité du renoncement que par une mise en opposition avec la mode du temps.

5. Le costume de deuil : un uniforme d'état.

En analysant le costume de deuil comme un projet du renoncement, j'avais pu évoquer le fait que certains éléments constitutifs comme le châle, que les femmes ne portent plus au quotidien à partir des années 1870, ou le voile vers 1950 sont des rémanences d'une mode déjà dépassée, que la silhouette de la deillante se distingue par la couvrance des atours, que certaines étoffes, certains traitements des matériaux (le bleuissement des métaux, l'apprêt matifiant sur les perles noires) sont spécifiques au deuil. Si ces traits trouvent leur fondement dans le renoncement même, ils contribuent à faire du deillant un être distinguable entre tous par le port d'un costume qui lui est propre. Ainsi, l'harmonisation des critères d'utilité du renoncement à une époque donnée, conduit à la création d'un uniforme de deuil et à une convergence des deillants par leur vêtement, à la possibilité d'une distinction d'un statut social ainsi défini³¹. Il se crée un costume de deuil, un uniforme dont le port est réglé par les usages, et qui permet par une identité vestimentaire la distinction sociale de ces êtres en sacrifice.

Outre cette spécification du costume de deuil, on observe plus ou moins utilisés selon les époques et les milieux, des indicateurs positifs de l'état du deillant qui viennent se greffer sur le vêtement. Brassard, crêpe gaufré noir, peuvent en effet être considérés comme les indicateurs du statut social, employés pour le faire connaître aux autres. Porté depuis la fin du XIX^e siècle, le brassard apparaît à une époque où la mode masculine se limite au frac noir, chapeau haut-de-forme également noir. Le problème se pose alors pour ces deillants du choix des critères de renoncement. Outre le subtil jeu des étoffes, que l'on choisit plus ou moins riches et brillantes, des ornements, en moins grand nombre selon ce que l'on se permet, le port d'un brassard reste le seul moyen pour l'homme de signaler son état parmi la foule uniformisée. Les critères de renoncement vestimentaire étant moins clairement négociés et harmonisés pour l'homme que pour la femme, il porte bien souvent ses vêtements habituels et ceint son bras d'un ruban noir de crêpe ou de laine signalant son état. D'autres signaux comme le mouchoir, le papier à lettre, représentant virtuel du deillant en son absence, cardés de noir ou ornés de chiffres noirs, signalent également positivement le statut de la personne qui les possède.

³¹ Voir note 6.

C'est plus subtilement que la présence de crêpe gaufré noir en empîement sur les tenues permet la distinction du deillant. Étant donné les contraintes qu'infligent son entretien, sa coupe, l'usage de cette matière s'inscrit, on l'a vu, dans le jeu même du renoncement technique. Mais, employé en empîements, il devient aussi, consécutivement à cette spécificité au deuil, un signal positif de l'état de deillant³². Si bien que pour l'observateur rétrospectif, sa présence sur un vêtement noir est la seule garantie d'affectation d'une tenue au deuil. L'exemple des femmes qui durant la première guerre mondiale, ne pouvant plus se procurer de crêpe, utilisent du coton noir en guise d'ersatz, qu'elles posent en empîements dans le bas de leurs robes³³, illustre bien le rôle d'indicateur du statut joué par ces empîements. Les deillantes ne se contentent pas de la couleur noire, mais garantissent la connaissance de leur statut et la convenance de leur tenue, par l'adoption de ces empîements de tissu³⁴. Comme lorsqu'elles installent le biais de crêpe gaufré, leur sacrifice passe dans le temps et l'effort dont elles ont besoin pour les installer. Tels les brassards portés par les hommes, les empîements revêtent le rôle de signal de leur état.

Châle, voile, crêpe, silhouette couvrante, cet ensemble congruent d'indicateurs du renoncement permet la distinction du deillant au sein du groupe duquel il se marginalise. Quelles que soient les époques, les lieux, une harmonisation des critères d'utilité du renoncement conduit à la convergence des personnes de même statut par leur uniformisation, à la création d'un costume d'état. Comme l'habit fait le moine, il fait aussi le deillant, si bien que le simple fait d'en revêtir la panoplie permet à certaines femmes de se faire passer pour veuves, parfois dans des buts inavouables.

6. Les prescriptions de deuil.

Un voile reste à soulever, que je n'ai pas encore évoqué, n'en déplaît aux amateurs de guides de savoir-vivre : celui des «codes» de deuil, édités par les maisons de deuil, ou que l'on trouve en masse dans la presse féminine et les manuels de bonnes moeurs. Quel rôle jouent-ils dans le complexe mécanisme du deuil?

1. Définition.

Ces «codes» de deuil, très abondants entre 1830 et 1950, apparaissent dans un contexte socio-historique précis. Durant cette période, la bienséance, les convenances prennent une importance grandissante dans la bonne société. Les garde-robes féminines, bénéficiant du développement des industries textiles et de la confection, prennent de l'ampleur et abondent en robes qu'il faut porter pour des occasions bien précises. Le deuil fait partie de ces domaines de la bienséance à pourvoir. Qui plus est,

³² S. de Lancey scande chacune de ses chroniques sur le deuil de cette phrase : «Le crêpe est aujourd'hui l'indice du deuil, [...] son abondance détermine le degré du deuil», S. de Lancey, chroniques «Le deuil», *Les Modes* (années 1911 à 1930).

³³ *La mode illustrée* (n° 34, 1917), p. 300.

³⁴ *Op. cit.* note 32 : «La hausse du prix des étoffes et la difficulté d'obtenir une teinture satisfaisante font qu'aujourd'hui, on garnit le vêtement de crêpe anglais et d'un brassard».

en tant que costume d'un état social spécifique, il s'inscrit tout à fait dans la mouvance des costumes civils très nombreux dès le milieu du XIX^e siècle, faisant l'objet d'une négociation sociale poussée en vue de faire converger les personnes ayant le même statut. Les magasins spécialisés se multiplient et chacun met à disposition de sa clientèle un petit guide prescrivant quels vêtements porter en cas de deuil, que choisir suivant le lien de parenté et la durée écoulée depuis la mort de l'être cher. Les «codes», en tant que prescriptions, je les nommerai alors ainsi pour éviter la confusion entre ces tableaux logiques et les usages sociaux du même nom, sont naturellement publiés aussi dans les guides de savoir-vivre qui s'attachent à la rédaction des usages, sous la même forme que ceux des magasins.

Ces prescriptions de deuil se présentent sous la forme de grilles logiquement agencées (fig. 6). Le deuil y est divisé en périodes : si le lien de parenté est fort, c'est le grand deuil, renoncement ultime et poussé d'une durée d'environ un an, ouvrant sur le demi-deuil qui marque ensuite la possibilité d'un retour progressif à l'usage de la couleur. Si le mort est un parent plus éloigné, le petit deuil est à adopter, moins long et moins sévère. Ainsi, on choisit et on décline son deuil selon sa parenté avec le mort, selon son sexe également : les deuils des femmes sont plus longs que ceux des hommes. Ces grilles reposent sur le principe d'un renoncement extrême en début de deuil, le port d'une tenue très spécifique, puis sur un retour progressif aux plaisirs de la mode. Chaque phase est définie par la matière à porter, par la couleur à adopter. Outre l'aspect très logique de tels déroulements, on peut s'étonner de ne jamais trouver ici et là de prescriptions identiques. À chaque magasin, à chaque guide, ses prescriptions de deuil.

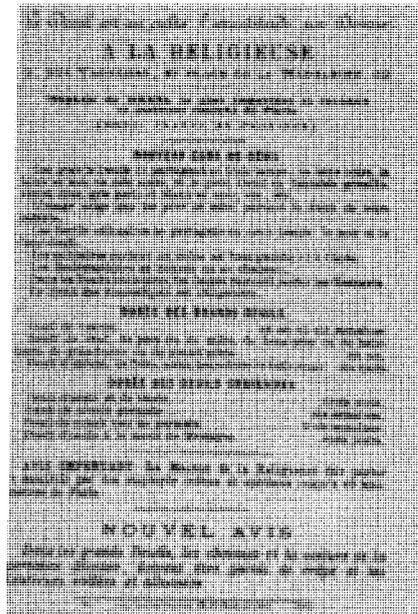


Fig. 6 — Plaquette publicitaire pour la maison de deuil A La Religieuse, 2 rue Tronchet, 32 place de la Madeleine, Paris, vers 1900.

2. Prescriptions et deuils.

Une telle incohérence des prescriptions entre elles nous pousse à nous tourner vers d'autres sources, vers l'observation de deuils vécus pour comprendre leur déroulement. On s'aperçoit alors que ces prescriptions ne correspondent jamais à la réalité et à l'effectivité des usages. Ainsi Saint Simon évoque dans ses *Mémoires* le deuil scandaleux de deux fils illégitimes à la cour, alors que ceux-ci n'auraient pas dû le prendre. Une autre veuve célèbre, Victoria d'Angleterre, porte quant à elle un grand deuil durant tout le reste de sa vie, de 1861 à 1910.

D'autre part, on trouve dans les journaux qui s'attachent souvent à la défense des bonnes mœurs, des condamnations d'usages incongrus, ne correspondant pas aux prescriptions, des hétéropraxies qui pour nous s'avèrent fort intéressantes. L'usage du blanc dans le deuil n'était pas encore toléré et inscrit dans les grilles de deuil, que Victoria, pourtant veuve exemplaire, portait déjà son capot à la Marie Stuart dont les bords sont soulignés d'un biais de crêpe blanc. Les prescriptions mettent par écrit après la constatation de leur effectivité, des usages qui ne sont observables qu'une fois adoptés socialement. Une telle rédaction tend à les légitimer, mais ces habitudes, constamment fluctuantes et inconscientes, ne peuvent en aucun cas s'adapter à l'immuabilité inhérente à la mise par écrit³⁵.

Ces prescriptions ne sont finalement que des dissertations *a posteriori* sur un phénomène impensable, non négociable, elles ne sont qu'une tentative de logification d'usages légaux infiniment variables. En outre, le deuil est un renoncement pour le défunt, un sacrifice et la force, la frontière de ce sacrifice dépend, on l'a vu, de ce que se permet le deuilant. Il dépend de sa volonté ou non de se couper du monde, de se priver d'une tenue habituelle, il dépend de sa volonté de converger vers les autres, de se plier aux convenances et à la décence du moment. Ce phénomène dépend de l'arbitraire du deuilant et en aucun cas d'un quelconque modèle logique³⁶.

Plutôt que de les prendre comme les témoignages d'usages effectifs, on peut considérer les prescriptions de deuil, celles des magasins de deuil, comme des listes de tissus, de matières mises à disposition du client pour guider ses choix dans le panel qui lui est offert. Les magasins ont donc tendance à gonfler les grilles, à multiplier les étapes pour augmenter les possibilités de changer de tenue et de rester dans la convenance. Elles sont motivées par des raisons économiques et sociales.

Si elles présentent pour nous un intérêt dans la connaissance d'une époque, si elles sont un témoignage à prendre en compte pour comprendre cette société dans laquelle la codification des usages était très poussée, dans laquelle la schématique vestimentaire avait grande importance en ce qui concerne la distinction des statuts sociaux, les

³⁵«Les usages sont implantés dans les mœurs, [...] mais les codes sont muets et les mœurs priment la loi», J. Marquerie, *Le deuil : histoire, règlement, usages et modes d'autrefois et d'aujourd'hui*, Magasin La scabieuse (Paris, 1877).

³⁶N'en déplaise à M. d'Aincourt qui explique la nécessité de la consultation des prescriptions de deuil en ces termes : «sans ces lois du monde, quelques-unes d'entre nous, pour lesquelles la mort d'un mari est parfois un soulagement, montreraient trop indécentement qu'elles n'éprouvent aucune douleur, aucun regret [...], les prescriptions sont édictées par le bon goût et les usages» in «Étude sur le costume féminin : la robe», *L'art de la femme*, Paris (janvier-mars 1883), p. 42.

prescriptions ne présentent, dans le cas d'une étude du costume de deuil, qu'un intérêt réduit, et peuvent mener le chercheur à une impasse s'il se limite à leur consultation, négligeant l'observation du déroulement de deuils réels. Ces documents nous renseignent historiquement sur les pratiques d'une société, en aucun cas elles ne peuvent être prises comme témoignages archéologiques, comme données pour l'étude du costume de deuil, des mécanismes du renoncement en schématique.

Conclusion :
la fin d'un costume de deuil spécifique.

Les années 1870-1910 correspondent à une période de consensus social très fort, de codification légale très poussée sur la manière de porter le deuil. À cette époque, la morale sociale est très forte et les deuilantes, dont les formes de renoncement vestimentaire font l'objet d'une plus grande harmonisation que celles des hommes, sont soumises à une macération et une observance extrêmes du deuil. Mais, après la première guerre mondiale et ses millions de morts, des changements interviennent dans le port du deuil, moins long, moins sévère : les mœurs changent, les femmes commencent à travailler ou ont été confrontées au monde du travail durant la guerre. Peu à peu, le deuilant porte un vêtement de moins en moins positivement distinct de celui de ses contemporains, et dans les années 1970, seule une tenue noire, plus couvrante que ce qu'autorise la mode et souvent portée seulement le jour de l'enterrement, est tolérée dans les milieux urbains. Les signaux positifs du deuil ont alors disparu, les indicateurs du renoncement ont perdu de leur spécificité : vers 1940, par exemple, la mode du *crêpe georgette* noir permet à la deuilante de revêtir une robe qu'elle porterait au quotidien³⁷. On observe une libération des contraintes dictées par les usages, une perte des critères de convergence sociale et une diminution de la durée de port de l'habit d'un état relativement autre.

On peut bien entendu trouver les causes de cet abandon d'un costume de deuil spécifique dans la disparition d'un ouvroir spécialisé, dans l'absence de couturières pour réaliser le recyclage des tenues. La question du deuil ne préoccupe plus les grands magasins et par conséquent les industriels. Les grandes maisons de deuil ont disparu. Mais quelles causes, autres qu'économiques, qui ne sont que des raisons induites, peut-on trouver à la disparition d'un secteur de la confection qui se préoccupait de la question du deuil et permettait le port d'un costume relativement distinct?

Après la seconde guerre mondiale, une mutation morale et sociale conduit à des changements radicaux sur les questions des usages. Le consensus social ne se fait plus sur les mêmes problèmes qu'autrefois, le costume civil ne se porte plus. À une ségrégation sociale par la convergence des personnes de même statut selon un consensus clairement établi, s'oppose une agrégation, une homogénéisation sociale, les rôles ne transparaissent plus sur l'habit. C'est à cette époque également que la morale sociale subit une panne qui affecte cette ultime déférence envers le mort que constitue le

³⁷ «La femme doit prévoir un habit de deuil, noir ou sombre, sans bijoux [...], pour le service funèbre, elle devra porter un voile de crêpe noir enlevé après la cérémonie [...], mais les seuls éléments pour reconnaître la femme en deuil d'une autre femme portant un tailleur noir de ville sont les bas noirs, gris ou foncés [...]», Directrice de la Maison Nina Ricci, *Éléances* (1964), cité par L. Taylor, *op. cit.* note 16, p. 281.

deuil. Le voile de la codification sociale s'est envolé, on ne cherche plus à le marquer socialement, il n'y a plus de critères positifs de distinction du deillant.

Mais on ne peut faire table rase d'un phénomène éthique profondément ancré en nous, au coeur de ce culte du mort qui est l'une de nos composantes sociales, à moins de retomber dans une animalité insensée. Le renoncement pour le défunt existe toujours, même s'il n'est plus consensuel, même s'il n'est plus de costume au port réglé légalement. Quoi qu'on fasse, il est instancié en nous. Le deillant se sacrifie toujours vestimentairement pour l'autre, mais l'absence d'harmonisation met en valeur la diversité des solutions que peut revêtir ce sacrifice : à chaque deillant, sacrifice différent. Une décence latente nous pousse à baisser d'un cran dans l'usage de la couleur lors des funérailles, à ne pas porter un vêtement trop aguichant, à moins de se voir toisé par des regards scandalisés, pour le moins durant la cérémonie. Le deillant est alors toujours relativement autre, et si les critères d'utilité du renoncement vestimentaire ont disparu, restent pour lui les indices de son état. Le voile a été remplacé par les lunettes de soleil, qui n'ont comme lui d'autre rôle que de permettre au deillant de s'effacer, de cacher ses yeux sous le prétexte des larmes, pour se rendre distinguable sous la pluie de novembre. On porte des couleurs sombres. Mais il n'est pas admis non plus que le deillant en fasse trop en portant un vêtement trop marqué par le renoncement, une longue cape noire, un voile, qui auraient été nécessaires il y a de cela quelques décennies. La notion de scandale, de décence est toujours présente.

Si l'on croit que le deuil n'est plus porté, c'est que celui-ci n'est plus uniformisé. Perdant l'uniforme, la société perd les moyens de la distinction du statut, et peu à peu on ne prend plus guère en compte un phénomène tellement important. Fin d'un costume de deuil spécifique, certes, mais ce serait oublier que l'hommage aux morts est l'une des composantes de notre société, que même inconscient et non codifié, il existe. L'expression du renoncement a évolué dans le temps, mais il est toujours présent. Ainsi, aujourd'hui, l'offrande au mort subsiste sous une autre forme : le deillant dépense des sommes folles pour donner au défunt le meilleur logement qui soit. Le renoncement n'est plus vestimentaire mais stabulaire, et plus qu'avant, la notion du sacrifice s'opère dans la perte d'une partie de son bien par des dépenses d'argent souvent démesurées.

Aude LE GUENNEC

L'HABIT FAIT-IL L'ADOLESCENT?

Selon un modèle développemental, cette interrogation pourrait être la suite logique d'une recherche passée sur le vêtement d'enfant. Ce travail s'appuyait sur l'inventaire de la collection de l'Union Française des Arts du Costume (U.F.A.C.)¹ et montrait les variations de la place de l'enfant du XVIII^e siècle à nos jours. Longtemps adulte miniature, c'est seulement à la fin du XIX^e siècle que le petit d'homme est vêtu d'un habit spécifique. Autour de 1900 se dessine nettement une catégorie sociale inédite, celle de l'enfant qui revêt l'appellation «baby»² et le costume marin, tous deux empruntés à la mode anglaise et américaine. Ajoutons que les lois concernant la protection des enfants apparaissent également à la fin du XIX^e siècle. Habillé, nommé, inscrit dans la législation, l'enfant acquiert un statut social propre. Quelques années plus tard, l'engouement pour l'enfant est tel que certains aspects de son vêtement sont introduits dans la mode des adultes.

S'il est certain que le vêtement a contribué à la naissance de l'enfance au tournant des deux derniers siècles, a-t-il pour autant joué un rôle dans l'émergence de l'adolescence telle que nous la connaissons aujourd'hui? Il y a quelque temps, des auteurs répondaient par la négative³. À l'aide de l'inventaire de la collection de l'U.F.A.C.,

¹ Grâce à Lydia Kamitsis, aujourd'hui conservateur au Musée de la Mode et du Textile, Paris.

² Les bébés Cadum, Nestlés et autres datent de ces années-là. À l'époque, on reste « bébé » bien plus tard qu'aujourd'hui comme l'illustre, certes de façon caricaturale, la pièce de G. Feydeau (1910) *On purge bébé*; Toto, le bébé en question a 7 ans.

³ P. Huerre, M. Pagan-Reymond, J.-M. Reymond, *L'adolescence n'existe pas* (Paris, éditions universitaires, 1990), quatrième partie : «l'habit ne fait pas l'adolescent». Ce chapitre diverge

complété par des sources testimoniales⁴, je tenterai à mon tour de répondre à cette question.

I. L'âge et la génération.

Contrairement au mouvement spontané des chercheurs en sciences humaines⁵, je n'attendrai pas de l'étymologie la définition de l'adolescence. En effet, le sens des mots change : de registre familier, le mot adolescence a longtemps eu le sens péjoratif de «naïf». Tandis que le mot «adulte» désignait du temps de Balzac ce que l'on entend aujourd'hui par adolescent, ce qui ne peut que nous égarer. Guidée par la grille d'analyse du vêtement construite par Ph. Bruneau⁶, je commencerai par distinguer l'âge du sujet biologique et ce que nous appellerons la «génération» de la personne sociale. De ce postulat résulte l'opposition entre puberté (phénomène naturel) et adolescence (phénomène culturel). Même s'il est attendu que l'une recouvre le plus souvent l'autre, cette distinction permet l'observation des glissements possibles. Plusieurs passages du *Roman d'un enfant* de Pierre Loti⁷ illustrent l'idée que chez l'humain, l'âge est une notion subjective qui dépend du point de vue de l'observateur mais aussi des vêtements que l'on porte. Il s'agit d'abord d'un souvenir de sa prime enfance, il a deux ans :

«Lucette D., mon aînée de huit ou neuf ans, était déjà presque une grande personne à mes yeux»⁸.

Puis, à douze ans :

«Donc, tous les Mercredis soirs, au déclin du soleil, à des heures variables suivant les mois, je partais de la maison en compagnie du frère aîné de Lucette, grand garçon de dix-huit ou vingt ans, qui me faisait l'effet alors d'un homme d'âge mûr»⁹.

Après une description détaillée de la toilette très mode de sa mère «qui paraîtrait si drôle et si surannée aujourd'hui», il ajoute :

d'emblée des positions tenues ici puisqu'il présente le vêtement comme un «indicateur» de second plan : «le délai qui sépare la différenciation d'un âge de la vie et la création d'un costume qui l'authentifie est souvent riche de renseignements».

⁴ Auxquelles le centre de documentation du Musée de la Mode et du Textile, m'a facilité l'accès (en particulier Sylvie Richoux et Emmanuelle Montet).

⁵ En dépit des travaux de Bachelard sur le concept ainsi que, dans ma discipline, la mise en garde de Freud : «nous sommes souvent induits en erreur par la terminologie». S. Freud, *Minutes de la Société Psychanalytique de Vienne*. (1906-1908).

⁶ Ph. Bruneau, «Le vêtement», *RAMAGE*, 2 (1983), p. 139-173.

⁷ P. Loti, *Le roman d'un enfant* (1890).

⁸ P. Loti, *op. cit.*, chap. III.

⁹ P. Loti, *op. cit.*, chap. XXXIV.

«J'étais sans la moindre notion sur l'âge de ma mère; l'idée ne me venait jamais de me demander si elle était jeune ou vieille»¹⁰.

Dans le même registre, une note récente des *Actualités Sociales Hebdomadaires*¹¹, distingue vieillesse naturelle et grand-parentalité culturelle en plaidant pour une «grand-parentalité sociétale» qui permettrait de reconnaître «la place symbolique des grands-parents, et le rôle joué par les personnes âgées dans la société», sous-entendu qu'elles aient ou non biologiquement procréé. Nous garderons donc à l'esprit cette distinction de l'âge et de la génération en nous souvenant du proverbe : «L'âge n'est que pour les chevaux».

Analyser le système technique d'un autre temps impose souvent de se soustraire à la logique du nôtre. Dans un article qui traitait de la différenciation sexuelle dans le vêtement d'enfant¹², j'avais conclu que la concession d'un statut social à l'enfant n'impliquait pas une différenciation sexuelle précoce, contrairement à ce que l'on pense spontanément aujourd'hui. La concomitance d'un statut social accordé à l'enfant et l'affirmation prématurée d'une identité sexuelle masculine ou féminine sont conjoncturelles et non universelles. Parallèlement, il est difficile de s'imaginer un temps où l'adolescence n'existait pas, tant nous sommes aujourd'hui imprégnés de ce fait de culture. Il arrive que des témoignages du passé nous invitent par leur effet d'étrangeté à abandonner nos repères familiaux. C'est le cas de la stèle romaine de Sextus Iulius Felicissimus à Aix-en-Provence. Elle retrace le parcours d'un jeune homme qui meurt à dix-neuf ans non sans avoir accumulé les honneurs et les fonctions :

«Qui que tu sois, toi qui lis l'épithaphe de celui qu'on a enseveli, apprends ce que j'ai été, quels furent mes vœux, quelle fut ma gloire. J'ai vécu deux fois dix ans moins quelques mois, puissant par ma valeur et beau de la fleur de la jeunesse, favori du peuple qui me chérissait et me louait. Pourquoi déplores-tu mon malheur? On ne triomphe point de l'enchaînement voulu par le destin. Il en va des hommes comme des fruits du citronnier : ils tombent mûrs ou sont cueillis encore verts»¹³.

Plus loin on apprend que ce jeune homme s'est aussi «joué des bêtes fauves», a «combattu les ours», honoré les dieux et enfin «vécu comme médecin». Cette complète et fulgurante carrière n'a pas manqué de surprendre les observateurs du vingtième siècle, qui ont préféré considérer le défunt comme un étudiant en médecine. Cette interprétation ne confondrait-elle pas maturité biologique et culturelle? Ne serait-ce pas nos mœurs actuelles qui nous empêchent de nous représenter un temps où l'espérance de vie était bien plus courte?

¹⁰ P. Loti, *op. cit.* chap. V.

¹¹ «S'investir dans la famille pour être reconnu», in *Actualités Sociales Hebdomadaires*, n° 2140 (5 Novembre 1999).

¹² C. Lebrun, «L'habit fait-il le sexe?», in *Enfance & psy*, n° 3 (Mai 1998), p. 51-59.

¹³ Stèle exposée au Musée Granet d'Aix-en-Provence et dont Madame Nin, conservateur du patrimoine, a bien voulu me transmettre la traduction due à J.-N. Gascou.

Face aux dérives interprétatives qui nous guettent, l'équipement technique nous plonge dans la réalité des usagers. En ce qui concerne la période du XVIII^e siècle à nos jours, le vêtement m'apparaît indispensable pour construire l'histoire d'une catégorie sociale adolescente qu'il a d'ailleurs peut-être contribué à créer.

II. L'abri du jeune pubère.

Comme rien n'empêche d'étudier le traitement vestimentaire des chevaux, nous commencerons par chercher ce qui caractérise le sujet qui vient d'atteindre la puberté.

Contraintes biologiques du sujet pubère.

Le pubère est ce sujet biologique qui quitte l'enfance de par la sexuation de son corps qui devient apte à procréer. C'est ce qui amène J.-J. Rousseau à formuler l'idée que l'homme naît deux fois : une fois pour l'espèce, l'autre pour son sexe¹⁴. Le temps fort de cette transformation correspond à la première émission de sperme chez le garçon et aux premières règles chez la fille. À cette capacité génitale nouvelle sont associés les caractères sexuels secondaires : pilosité, transpiration plus abondante, mue de la voix, développement des seins et des organes génitaux. Ces premiers signes apparaissent entre huit et treize ans chez la fille et entre dix et quinze ans chez le garçon. Alors que dans l'enfance la croissance était symétrique entre les sexes, elle devient ici asymétrique : le développement des seins, la répartition des graisses sur le corps dépendent de la nature féminine ou masculine du sujet.

Il est commun de remarquer que l'adolescent «n'entre» plus dans ses vêtements d'enfant. Une fois pubère, l'humain est effectivement proche de sa taille définitive et le volume de son corps ne changera plus beaucoup. Comme le dit si bien une adolescente de quatorze ans entendue à Fil Santé Jeunes¹⁵, c'est autant parce que ses genoux dépassent de la petite voiture des manèges pour enfant, où elle doit accompagner sa petite sœur, que parce qu'elle «sort avec un garçon», qu'il est hors de question qu'elle aille à la fête foraine en famille cette année! Cette constatation banale est à l'origine de l'image de la mue, largement utilisée par les psychanalystes : l'adolescent doit quitter son vêtement trop étroit pour enfileur un nouveau vêtement auquel il n'est pas encore fait. La métaphore du complexe du homard, inventée par F. Dolto¹⁶ à propos des adolescents, est du même registre : la puberté oblige l'enfant à se débarrasser de sa carapace devenue trop petite en attente d'une autre à sa taille. Cette nudité forcée expose l'adolescent à tous les dangers. Corroborant le parallèle entre vêtement et logement souligné par Ph. Bruneau, H. Deutsch, une des premières psychanalystes théoriciennes de l'adolescence, imagine la métaphore du déménagement pour définir la dépression de cet âge qu'elle compare à «la situation "provisoire" de

¹⁴ J.-J. Rousseau, *Émile, ou de l'éducation* (1762), Chap. IV.

¹⁵ Numéro vert national confié à l'École des Parents et des Éducateurs d'Ile de France depuis 1995. Ses missions : l'écoute et l'orientation des jeunes, être un observatoire de la santé des jeunes.

¹⁶ F. Dolto, C. Dolto-Tolitch, *Paroles pour adolescents - Le complexe du homard* (Paris, Hatier, 1989).

quelqu'un qui, changeant de résidence, a quitté son ancien appartement et n'est pas encore installé dans le nouveau»¹⁷.

En tant qu'adulte en apprentissage, le jeune pubère est sans doute naturellement plus joueur et turbulent que son aîné. La nécessaire expérimentation des jeunes justifie leur réputation de «casse-cou». Enfin, la recherche d'un partenaire sexuel et d'un territoire se traduit à la puberté par une poussée pulsionnelle sexuelle et agressive.

À quelques variantes près, le pubère ne fait qu'entrer dans un groupe d'appartenance nouveau : celui des adultes en âge de procréer. L'abri change en conséquence et doit répondre à ces contraintes nouvelles.

Réponses de l'outil.

Peu de choses opposent en définitive l'abri du jeune pubère à celui de l'adulte. On trouve parfois un outillage de la croissance en train de se faire, notamment lorsqu'il s'agit de vêtements ajustés. Tout en recouvrant le corps du jeune pubère de la même façon que celui des plus vieux, la fabrication doit encore à cet âge anticiper la transformation physiologique en largeur et en hauteur. Les soutiens-gorge actuels, ou les corsets de la fin du XIX^e siècle, s'adaptent à la morphologie en évolution des jeunes filles comme dans notre illustration (fig. 1) où l'on remarque au passage l'apparition du mot «adolescence», ici synonyme de «puberté». Le blue-jean, dont les jambes sont

HORMIS LE JUVÉNIL

il n'y a pas au monde

de
CORSETS
vraiment
faits
pour la
FILLETTE



Chose inouïe !...
Tous sont bâtis sur
le modèle des cor-
sets de femme, à peu
de chose près : erreur
pernicieuse qui met
obstacle au dévelop-
pement des organes
vitaux ainsi enserrés.

Le JUVÉNIL
est le seul corset qui
ait été créé particu-
lièrement pour la Fil-
lette en forma-
tion et la Jeune
Fille en pleine
croissance. C'est un corset incomparable pour l'Adolescence.

Prix de 6 à 20 ans : 18 fr. à 29 fr. 50 suivant l'âge

L'exiger partout, France et Paris : 200 dépôts

NOUS DEMANDER LA LISTE AVEC NOTICE

CORSETERIE SPÉCIALE DE FRANCE, 18 r. Taillbout, PARIS

Fig. 1 — Publicité vers 1900.

¹⁷ H. Deutsch, *La psychologie des femmes*, Tome 1, Enfance et adolescence (Paris, Puf, Quadriga, 1987).

sans ourlet au moment de l'achat, permet l'ajustement à la morphologie bien particulière des adolescents grandis un peu vite qu'on appelle «asperge»; la rigidité de la toile de jean et sa longévité permettent de garder le même pantalon par déplacement de l'ourlet, selon la technique du pliage, en fonction des centimètres gagnés. De même, le Musée de la Mode et du Textile possède une collection de robes de collégiennes en coton dont les larges ourlets anticipent la rapide croissance en hauteur des fillettes¹⁸. Précisons toutefois que cette stratégie n'est pas spécifique de cette finalité puisque l'on utilise le même procédé en prévision des variations de la mode. Les bretelles, utilisables aussi bien par les enfants que par les adultes que la nature ou le mode de vie ont fait peu «galbés», permettent au jeune pubère filiforme ou rondouillard de porter le complet veston comme un homme.

Le choix d'un tissu solide est sans doute à mettre en relation avec la turbulence naturelle du jeune pubère. Le coton et son tissage particulier dans le blue-jean peuvent être une réponse vestimentaire à ce critère naturel. En 1902, la revue *Fémina* préconise pour les robes de jeunes filles «le drap ou le satin de laine; jamais de soie sauf pour les blouses qui seront alors très peu garnies, et pas de velours, sauf les velours anglais côtelés qui font de ravissants, solides et peu coûteux costumes pour grandes fillettes»¹⁹. La facilité d'entretien d'un tissu, sa couleur peu salissante, caractérisent les étoffes choisies pour la jeunesse. Pour une même qualité, on préférera par exemple le chiné ou les motifs à chevrons plutôt que l'uni bien plus difficile à détacher (pour l'archéologue, ces critères constitueront un indice d'appropriation, certes peu pertinent mais qu'il pourra recouper avec d'autres indices : entre deux robes à manches gigots, l'une en soie, l'autre en toile de coton, cette dernière aura plus de chance d'être celle d'une jeune fille). L'agitation et la maladresse des jeunes pubères, comme celle des enfants, expliqueraient-elles le fait que la longueur des jupes et la hauteur des chapeaux atteignent rarement les excès de la mode des adultes? Il se peut aussi que ces traits spécifiques trouvent leur sens dans un rapport de composition avec le vélo, ou pour éviter la poussière des jardins publics qui accueillent les jeux des enfants de tous âges.

Contrairement aux enfants, sexuellement beaucoup plus indifférenciés, un traitement distinct peut être proposé aux filles et aux garçons pubères. La fonction de «suspensoir», évoquée par Ph. Bruneau, s'illustre à partir de cet âge dans le slip ou le soutien-gorge. Chez la fille, les règles peuvent être contenues par un abri spécifique qui sera également celui de la femme jusqu'à la ménopause comme l'indique le manuel du Docteur Spock : «au cours des mois qui précèdent les premières règles, il sera bon de placer la fillette dans l'atmosphère appropriée en lui donnant une ceinture et un lot de serviettes hygiéniques. Elle aura l'impression d'être arrivée à l'âge adulte et sera prête à accepter cette nouvelle vie»²⁰.

Enfin, la poussée pulsionnelle, spécifique à la puberté, est une donnée naturelle qui peut subir un traitement par l'abri. La littérature ou les chansons témoignent de la nécessité de contenir la capacité sexuelle nouvelle par le vêtement ou par l'enfermement. Ainsi vêtement et couvent s'associent pour séparer une jeune fille de son

¹⁸ Observation que je dois à Sylvie Richoux, documentaliste au Musée de la Mode et du Textile, Paris.

¹⁹ *Fémina*, 1902, 1^{er} Janvier, «pour les jeunes filles - Toilettes de ville et d'intérieur».

²⁰ B. Spock, *Comment soigner et éduquer son enfant* (Paris, CNIF, 1967), p. 328.

amant dans la chanson «la nonne par contrainte», originaire de Franche-Comté. Le mot «tailler» qui vaut pour l'étoffe comme pour la pierre a sans doute été choisi à dessein :

«C'était une jeune fille,
D'une riche famille,
Son père l'a mise au couvent
Pour l'éloigner de son amant.

J'y maudirai la toile
Dont on a fait mon voile,
(...)
J'y maudirai l'étoffe
Dont on a fait ma robe,
Et ce joli grand cordon noir
Qui fait trois fois le tour de moi.

J'y maudirai les murs,
Les murs et les murailles,
Les tailleurs qui les ont taillés
Si haut que je ne puis voir mon aimé»²¹.

Plus encore que chez l'adulte mûr, il faudra s'attendre à ce que le vêtement du pubère inclue dans sa fabrication des outils de contention ou de libération des pulsions sexuelles et agressives. Sans être un vêtement, la ceinture de chasteté est bien la technicisation d'un interdit moral visant à réprimer le désir naturel. On pourra à l'inverse, favoriser les pulsions sexuelles et agressives, naturellement plus impérieuses à la puberté, en fonction des nécessités politiques et sociales. En cas de guerre, un état a tout intérêt à munir de poches à munitions et de cartouchières les pantalons et les blousons des jeunes mâles (des plus âgés aussi, bien sûr, mais il est courant d'observer la participation spontanée des adolescents aux guerres civiles)²².

D'un point de vue physiologique on est ou on n'est pas pubère. À défaut d'une différenciation particulière, rien ne distinguera archéologiquement le vêtement d'un pubère jeune de celui d'un pubère vieux. À partir d'une certaine échelle, la taille d'un vêtement ne nous informe plus sur son destinataire. Dans les collections du Musée de la Mode et du Textile, il est impossible d'identifier le vêtement d'un jeune pubère s'il présente la même configuration que celui d'un adulte. Seul le témoignage du porteur ou du donateur ou une photographie permet d'isoler tel ou tel vêtement comme celui d'un jeune pubère. Ceci l'oppose au vêtement d'enfant qui, par son échelle réduite sera immédiatement attribué. Une robe à manches gigot de 1880, ou une robe empire à taille haute de petite dimension, peut autant être la robe d'une jeune fille que celle d'une femme mûre mais menue. De même, dans la diffusion actuelle du prêt-à-porter les vêtements sont classés par âge de la layette jusqu'à quatorze ou seize ans puis on

²¹ M. Robine, *Anthologie de la chanson française* (Paris, Albin Michel, 1994), p. 613.

²² La revue *Adolescence*, a organisé un colloque sur ce thème : «Adolescences sous la guerre» (U.N.E.S.C.O, Paris, 16-17 Juin 2000).

passe aux mensurations : un «36» peut aussi bien habiller la toute jeune fille que la vieille dame.

Si l'on ne tient compte que de l'abri, le vêtement de l'adolescent diffère peu du vêtement d'adulte. Mais il est une autre donnée que celle des corps en présence, la donnée sociologique qui pousse l'humain à se confondre ou à se différencier, disposition que dans le vêtement Ph. Bruneau a nommé «habit». L'habit peut séparer le jeune pubère de son nouveau groupe d'appartenance biologique ou l'y conformer. Par l'habit on peut faire d'un pubère, un enfant, un adulte ou un adolescent.

III. L'habit du jeune pubère.

Si la puberté est une réalité physiologique à laquelle nul n'échappe en dépit des variations historiques²³, l'adolescence est un fait culturel dont certaines sociétés se passent fort bien. Selon M. Mead, il n'y aurait pas d'adolescence aux îles Samoa²⁴. Alors que biologiquement la puberté implique un temps de maturation assez long (le plus rapide en deux ans), on peut culturellement passer de l'état d'enfance à celui d'adulte, quasiment du jour au lendemain, sans isoler cette phase finale du développement infantile. Les fameux rites de passages sont à situer dans ce registre. L'initiation, non assimilable à une période naturelle du développement, sépare la société en deux groupes : les adultes initiés et les enfants non initiés. Elles s'accompagnent souvent d'un traitement corporel. Le changement de vêtement est plus rarement décrit. Il n'est pas nécessaire de s'éloigner autant pour aboutir au même constat. Notre société a longtemps méconnu le découpage social selon l'âge alors qu'elle posait clairement les frontières sociologiques du métier ou de la classe. Sur le plan des ouvrages, nous ne trouverons pas forcément d'équipement vestimentaire qui ferait exister une troisième catégorie sociale à côté de celle de l'enfance et des adultes, si tant est que les deux premières soient reconnues car, en ce domaine, nous devons considérer toutes les combinaisons possibles. Il suffit de considérer l'habit à la française du XVIII^e siècle, la robe à crinoline du milieu du XIX^e ou encore le jean de notre société actuelle pour trouver enfants, jeunes pubères et adultes à l'uniforme.

Les costumes de communiant, ou encore la robe de mariée, sont peut-être à considérer comme des vêtements qui instituent brusquement l'adulte dans l'enfant. Dans la tradition populaire française, le passage du statut de fille à celui de femme se fait autant par un changement d'état : la perte de la virginité, instituée ou non par le mariage, que par un changement de vêtement. Cette métamorphose figure dans une chanson originaire du Poitou : «J'ai fait faire un bateau sur la mer»²⁵. On notera que la priorité est donnée au changement de vêtement qui précède le changement de mœurs :

²³ Loin de nous l'idée de présenter le biologique comme immuable. De la même façon que les phénomènes culturels, la nature s'idiomatise selon les coordonnées sociologiques du temps, des lieux et des milieux : on observe de nos jours un net rajeunissement de l'âge de la puberté : en France les filles ont en moyenne leurs règles deux ans plus tôt qu'au XIX^e siècle.

²⁴ M. Mead, *Le fossé des générations* (Paris, Denoël, 1971).

²⁵ M. Robine, *op. cit.*, p. 631.

«La belle, quand vous s'rez en ménage,
Adieu les plaisirs les gaietés;
l'habit de fille faut plus porter!

Adieu la belle fleur de la jeunesse!
Adieu les plaisirs les gaietés
La vie de fille faut plus mener!»

Par ailleurs, se substituer culturellement à son nouvel état biologique peut être une affaire de désir personnel non institué : le pubère qui n'est pas prêt à assumer sa génitalité peut s'y soustraire en effaçant par l'habit la différence de genre comme dans la chanson à virer au cabestan, originaire de la côte normande : «chantons pour passer le temps...»²⁶. Cette chanson narre les «amours jolis d'une fille de quinze ans» qui, pour échapper à un mariage arrangé, emprunte les vêtements d'un autre:

«Aussitôt qu'elle fut promise
Aussitôt elle changea de mise
et prit l'habit de matelot
pour s'embarquer à bord d'un vaisseau»

Enfin, l'habit peut aussi vêtir une génération d'adulte sans isoler une catégorie sociale adolescente. C'est, selon un dépliant du Musée des Alpilles de Saint-Rémy-de-Provence, le cas du costume féminin du pays d'Arles : «les femmes restaient fidèles toute leur vie au costume tel qu'il était à l'époque de leur jeunesse». Dans *Télérama*²⁷, un chanteur de rap interrogé sur l'avenir de ce genre musical professe : *«L'expérience montre qu'une classe d'âge continue jusqu'au bout à écouter la musique de sa jeunesse»*. Est-ce à dire que le rap sera la musique des vieillards de demain? Peut-être. Quant au vêtement qui lui est associé, c'est moins sûr. Même s'ils écoutent toujours de la «pop musique», peu d'adultes continuent à s'habiller rock ou hippies, excepté certaines stars qui doivent conserver leur image passée pour ne pas perdre leur fonds de commerce.

Du XVIII^e au début du XX^e siècle, l'habit va situer le jeune pubère sur le versant de l'enfance ou du côté des adultes. Dans un premier cas la nouveauté pubertaire est ignorée : vêtu d'un costume marin, le jeune pubère est exclu de son nouveau groupe d'appartenance biologique. À l'inverse, en lui accordant le port du complet veston, on l'assimile à ses congénères. Ce qui ne veut pas forcément dire qu'on lui confère un statut d'adulte à part entière. Jusqu'en 1974, même habillé en adulte, un garçon de vingt ans n'avait pas le droit de vote. L'étude comparée de l'équipement vestimentaire et des droits concédés aux jeunes pubères permettrait de mettre à jour les parallélismes et les oppositions, voire les clivages. Une troisième solution consiste à distinguer une catégorie spécifique : l'adolescence.

²⁶ M. Robine, *op. cit.*, p. 416.

²⁷ *Télérama*, n° 2612 (2 Février 2000).

IV. Le jeune pubère : un enfant, un adulte, un adolescent.

Selon le moment, on rencontrera donc le jeune pubère vêtu en enfant, en adulte ou en adolescent. La période allant du XVIII^e siècle au XX^e siècle permet d'illustrer les trois combinaisons possibles. Une place à part est à réserver aux vêtements qui sont un compromis entre ces trois modèles ou ceux qui ne font qu'instituer un léger changement dans la continuité.

Un grand enfant.

Suzanne a douze ans, elle vient de faire une tache de vin sur la nappe :

«- *Mélanie, emmenez cette petite sottie et fouettez-la ferme*

- *Maman, maman, gémissait Suzanne, à mon âge!*

- *Tu répliques ! À ton âge dis-tu ? Te crois-tu donc une jeune fille ?*

Tiens, voilà une claque pour ton orgueil (...) »²⁸.

Si, biologiquement, l'humain devenu pubère entre dans la catégorie des sujets en âge de procréer, on peut culturellement dénier le changement biologique en continuant à le traiter en enfant ou en lui faisant porter le vêtement d'enfant. Bien que physiologiquement proche de l'adulte, le pubère garde alors l'uniforme des enfants si tant est qu'il en ait un spécifique, ce qui est le cas à partir de la fin du dix-neuvième siècle. À partir de 1880 environ, se propage en effet une mode inédite qui distingue nettement les enfants des adultes : les blouses russes ou roumaines, les kilts écossais, les combinaisons de Pierrot et surtout les costumes marins isolent une nouvelle catégorie sociale. La taille basse et les mollets nus sont des critères spécifiques qui distinguent l'enfant de l'adulte. Cette option s'étend parfois jusqu'à la puberté incluse. Petits et grands garçons ont, à partir de cette période et pendant toute la première moitié du XX^e siècle, les genoux découverts tandis que les adultes portent le pantalon. Ce n'est que dans les dernières années de lycée que les jeunes hommes quittent la culotte courte. L'un des créateurs de cette revue raconte parfois à ses étudiants qu'en 1947, âgé de quinze ans, il passait la première partie du baccalauréat en culotte courte!

Cette mode est largement représentée dans la collection du Musée de la Mode et du Textile puisque facilement opposable aux vêtements d'adultes. Parmi les costumes marins très nombreux, certains étaient conçus pour des sujets de quatorze ans, voire plus. On trouve par exemple dans les collections, un costume marin en coutil blanc rayé de rouge, composé d'une blouse, d'un plastron et d'un col, associé à une culotte. La donatrice précise qu'il a été porté en 1890 par un garçon de quinze ans. Le Musée possède par ailleurs plusieurs robes pour enfants de Jeanne Lanvin dont certaines sont attribuées à des jeunes filles de douze à quatorze ans. Ces robes à taille basse, courtes, laissant les jambes nues, ne pouvaient pas être portées par une femme adulte. Datée de 1914, une robe de demoiselle d'honneur attribuée à une fille de quatorze ou seize ans, réunit plusieurs éléments du vêtement d'enfant de l'époque : la coupe ample à taille basse, le corsage blousant et le col marin (fig. 2).

²⁸ *Fémina*, 1903, 1^{er} Août, in «L'amour ennemi».



Fig. 2 — Correspondance de 1910 et de 1916.



Au début du siècle, contrairement à aujourd'hui, on veille à ne pas anticiper la jeune femme à partir de la fillette:

«Je parle pour les fillettes de huit, neuf à douze, treize ans : beaucoup sont encore grêles, n'ont pas la taille formée et il ne faut surtout pas la leur trop dessiner. Les corsages blousés, les chemisettes russes, doivent souligner la taille, sans la marquer outre mesure. La ceinture de cuir ou de tissu semblable à la robe, se met assez basse encore à cet âge et plus inclinée devant que derrière»²⁹.

Au début du XX^e siècle, la revue *Fémina* multiplie les descriptions de jeunes filles, étrangères de préférence. En Allemagne, pourtant appelées «backfisch» c'est-à-dire «adolescentes»³⁰, on constate qu'elles conjuguent des mœurs «d'adolescentes» et des vêtements d'enfant jusqu'au moment de la confirmation qui instaure un changement radical :

«Avec le sport, le flirt est la plus grande distraction de la backfisch allemande. Être backfisch ! Moments heureux où l'on n'est plus une gamine, mais pas encore une jeune fille, où l'on est traitée avec plus d'importance qu'un enfant, mais avec beaucoup d'indulgence pourtant. On l'est de treize à quinze ans, lorsque les longues nattes blondes tombent encore dans le dos, et que l'on porte des jupes courtes. Après quoi, l'année de la confirmation arrive, les domestiques cessent de vous tutoyer et vous traitent en demoiselle, les nattes se relèvent en couronne autour de la tête et les jupes s'allongent»³¹.

Alors qu'en 1902, *Fémina* annonce la fin de l'usage du costume marin pour les grands enfants : «d'une drôlerie charmante pour les tout petits (...[il]) est abandonné aujourd'hui; il n'y a plus guère que les enfants de la princesse de Galles qui continuent à le porter»³², des clichés photographiques beaucoup plus récents nous montrent qu'il a perduré bien au-delà de cette date. Par rémanence stylistique, ce vêtement typique de l'enfance a continué à être porté dans les cérémonies ou pour la pose photographique. On trouve encore dans les années 1960, garçons et demoiselles d'honneur en costume marin. Aujourd'hui il n'est plus guère employé que dans la layette (fig. 3).

Au début du siècle, nommer «enfant» un pubère accroît la divergence posée par l'habit. Au début du siècle, les jeunes filles de douze à quatorze ans sont souvent appelées «fillettes» et même «bébés». Dans les services de pédiatrie, qui continuent aujourd'hui

²⁹ *Fémina*, 1904, 1^{er} Novembre, Nos fillettes.

³⁰ Actuellement ce mot n'est plus utilisé en Allemagne que par les personnes âgées, mais toujours dans ce même sens.

³¹ *Fémina*, 1910, 15 Juillet, «Femmes d'Allemagne».

³² *Fémina*, 1902, «de la Mode».



Fig. 3 — Le costume marin. Correspondance de 1916. Coll. personnelle.

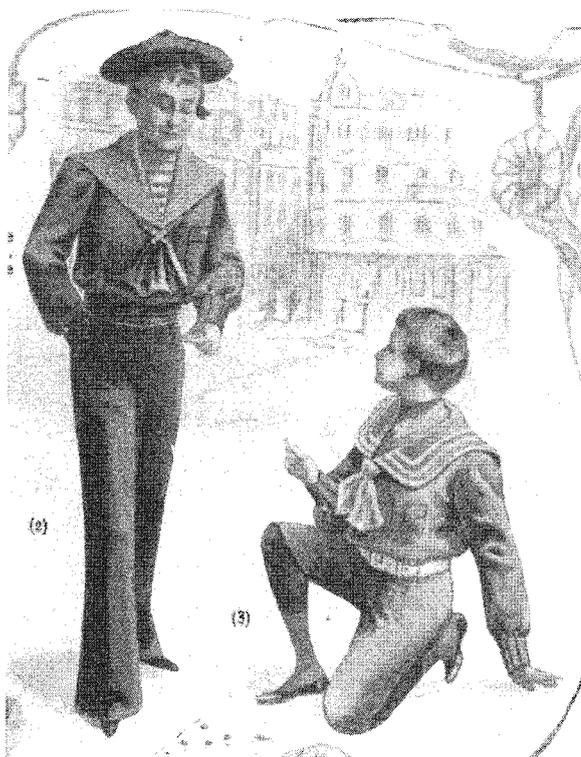


Fig. 3bis — Le costume marin.

d'hui à accueillir des pubères fautes de services spécifiques, l'usage du mot «enfant» permet sans doute aux praticiens de les traiter comme tels. Ce qui est d'autant plus facile qu'hospitalisé, le pubère a toutes les chances d'être débarrassé des oripeaux qui contribuent à le faire exister comme adolescent.

Les meubles peuvent aussi aller dans le sens d'une plus grande différenciation des pubères et de leurs aînés. Dans les années cinquante, le maître était en vêtement de ville et les élèves en blouses de couleur; aussi bien que le vêtement, l'ancienne estrade des écoles participait de la coupure maître/élève : elle instaurait la disymétrie en accentuant la différence de taille. Vêtement et mobilier évitaient au visiteur d'avoir à chercher le professeur dans un groupe indifférencié. Comme le mot «maître», tombé en désuétude (sauf dans les petites classes), le mobilier scolaire qui marquait la disymétrie disparaît. L'abandon de l'estrade dans les écoles est une détechnicisation à noter dans une société qui se technicise de plus en plus.

Aujourd'hui, à défaut d'équipement technique instituant la différence des générations, il faut sans cesse signifier oralement la disymétrie aux collégiens et aux lycéens. Dans *Ramage*, J.-Y. Tayac³³ montrait la subsistance d'un ouvrage disparu : le bonnet d'âne, dans les expressions orales telles que «tu es un âne» ou «au piquet!». Aujourd'hui, seuls le vouvoiement ou le tutoiement à sens unique marquent la disymétrie dans les collèges et les lycées.

Différer l'assomption de l'adolescent au vêtement d'adulte c'est culturellement séparer ce que la nature rassemble. C'est aussi rabattre les désirs que l'adolescent pourrait nourrir : pouvoir, autonomie, responsabilités, propriété etc... qui sont réservés aux plus vieux. Il est probable que la tenue d'écolier, qui reste la même de l'enfance à l'âge d'homme, comme un peu plus tard celle de militaire, contribue à faire respecter le règlement par des sujets physiologiquement aptes à le contester. La première image incluse dans la collection de vêtements d'enfant conservée à l'U.F.A.C double d'ailleurs cette idée. Elle figure sur le devant d'une blouse d'écolière de grande fillette et représente une scène militaire : trois soldats qui obéissent à un supérieur.

Passer pour un enfant n'est pas toujours une contrainte. Plus rare sur le plan vestimentaire, un pubère peut avoir lui-même avantage à «faire l'âne pour avoir le son». S'infantiliser peut permettre de garder les privilèges des petits enfants, continuer à aller au hammam avec les femmes ou entendre des conversations qui, si on les savait comprises s'arrêtaient aussitôt!

Un «déjà adulte».

La deuxième option consiste à assimiler le pubère à son nouveau groupe d'appartenance biologique : les adultes. Cette uniformisation n'est pas le seul destin des pubères. Elle peut commencer dès l'enfance en accentuant par exemple les différences de genre. Jusqu'au XIX^e siècle, on prenait à cinq ans l'habit d'adulte de son sexe. À l'extrême, souvenons-nous du destin des jeunes rois, qui, sans en avoir les caractéristiques biologiques, étaient adultes avant d'en avoir l'âge.

Excepté le gros ensemble des costumes de communiant, la collection de l'U.F.A.C. m'a donné peu d'occasions d'observer les vêtements qui uniformisaient pubères et

³³ J.-Y. Tayac, « Archéologie de la sanction en milieu scolaire », *RAMAGE*, 8 (1990), p. 139-169.

adultes, ne serait-ce que parce qu'à juste titre, ils trouvaient leur place dans la collection de vêtements d'adultes. Seule une analyse comparée des complets-vestons et des smokings, destinés aux pubères et aux adultes pourrait nous permettre d'affirmer l'identité parfaite des deux vêtements après 1900. À l'œil, les proportions peuvent apparaître légèrement différentes : les vestes plus courtes. Ces costumes composés de trois pièces : un pantalon, un gilet et une veste, présents de 1900 à 1950, manifestaient très peu de variations à travers le temps. La rémanence stylistique n'ayant que faire du contenu qu'elle fait perdurer, c'est ici l'adultisation du jeune pubère qu'elle conforte. On trouverait facilement aujourd'hui dans un mariage des jeunes pubères vêtus, à la mode des hommes des années quarante, de pantalons de flanelle et de chemises à col rigide comme on n'en voit jamais plus dans la rue ou à l'école.

En 1902, en pleine vague de valorisation de l'enfance englobant jusque-là les jeunes pubères, *Fémina* propose un autre modèle :

«Au-dessus de dix ans, les garçonnetts d'aujourd'hui prennent l'aspect de petits hommes, la blouse est laissée de côté. Le complet tailleur triomphe. Le veston et le gilet évoquent



Fig. 4 — *Fémina*, 1902.

la forme des vestons et des gilets de nos maris. (...) Les petits hommes ont également emprunté à la garde-robe de leur père le raglan; ils complètent leur toilette par le chapeau melon, dont on peut célébrer le chic mais non la grâce» (fig. 4).

On notera au passage dans cette description la répétition de l'adjectif «petit» qui minimise par le mot l'uniformisation vestimentaire, un peu comme l'appellation «petit copain» désigne aujourd'hui des mœurs qui placent l'adolescent sur un pied d'égalité avec l'adulte.

En 1905, un livre de prix intitulé *Le secret de p'tite mioche* décrit une bande de quatre «enfants» âgés de quatre, sept, neuf et quinze ans; les trois premiers sont les petits, Georges, le dernier, est «le potache du lycée Charlemagne». Georges a des prétentions et un vêtement d'adulte mais des mœurs et des mots de jeunes. Il claque des doigts en s'exclamant «mâtin», dit «c'est chic», mais aime les épingles de cravate³⁴. Le chapitre final met en scène un mariage où le petit groupe est décrit à la manière des revues de Mode de l'époque : en smoking, Georges s'oppose nettement aux enfants.

«Les toilettes de nos quatre camarades sont très simples ; car leurs mamans qui ont un goût parfait, savent que rien ne sied tant à la jeunesse que la simplicité (...) M. Georges est vêtu comme un homme : pantalon noir, gilet blanc, smoking à revers de soie ... Quant à monsieur Loulou et au gros pouff, ils ont conservé le costume marin, le seul vraiment seyant pour des garçons de leur âge»³⁵.

Du côté des femmes, les descriptions et les gravures de *Fémina* présentent des toilettes de jeunes filles moins ornées que celles de leurs aînées. Pour des raisons pratiques (les jeunes femmes sont davantage amenées à marcher quand elles vont à leurs cours), elles préfèrent le costume trotteur (la jupe est plus simple, plus courte) aux toilettes compliquées des dames en visite. On leur conseille, comme aux femmes fluettes, le boléro ou le blouson «qui leur sied vraiment mieux que le paletot droit». Pour parfaire l'uniformité, on étoffe «la gracilité des jeunes filles» par des «corsages très blousés»³⁶, ou «ornés de grands cols, de fichus, de revers ou de fronces destinés à dissimuler l'inachèvement du jeune buste»³⁷. Le début du siècle manifeste beaucoup d'intérêt pour la jeune fille dont on décrit la spécificité du caractère mais peu celle du vêtement : «ni prudente, ni osée, simplement sincère et fière, c'est au mariage près, déjà presque une femme»³⁸ (fig. 5).

À l'inverse de l'option infantilisante, donner l'habit d'adulte à l'adolescent c'est encourager ses prétentions nouvelles ce qui, après tout va dans le sens du développement. Ce choix favorise la participation des jeunes à la vie sociale.

³⁴ J. Souvigny, *Le secret de p'tite mioche* (Paris, Hachette, 1905), p. 154.

³⁵ J. Souvigny, *op. cit.*, p. 177.

³⁶ *Fémina*, 1904, Octobre.

³⁷ *Fémina*, 1902, 1^{er} Janvier, «Pour les jeunes filles - Toilettes de ville et d'intérieur».

³⁸ *Fémina*, 1910.



Fig. 5 — *Fémina* 1902, 1^{er} janvier.



Fig. 6 — *Fémina* 1902, 1^{er} janvier.

De l'enfant et de l'adulte dans le vêtement.

Un vêtement n'intronise pas de façon univoque l'enfant ou l'adulte. Il arrive qu'il se compose d'éléments empruntés à la garde-robe enfantine et à la garde-robe des adultes. Les costumes deux pièces pour jeunes filles, datant de 1880 environ, illustrent bien ce cas de figure. Ils comportent à la fois la référence à l'ancien régime ou un décor de style marin, qui dans ces années distinguent l'enfant, tandis que le pouf et l'abondance de boutons sont des traits du costume de la femme de l'époque. Le disgracieux mariage de la culotte courte et de la veste de complet-veston, porté par des générations de petits garçons pendant la première moitié du XX^e siècle, obéit au même principe (fig. 6).

Cette association d'éléments de la garde-robe des enfants et de celle des adultes ne fait pas de ces vêtements «composites» des vêtements d'adolescents; le résultat est plutôt de l'ordre de la juxtaposition ou du compromis. Ils ne posent pas le jeune pubère comme un être à part, mais empruntent aux deux modèles en vigueur.

Le «changement dans la continuité».

Du XVIII^e siècle jusque dans les années 1930-1940, les critères techniques qui distinguent les jeunes ne sont qu'une adaptation du modèle adulte qui tiennent sans doute plus aux nécessités de l'abri que de l'habit : les chapeaux des garçons grandissent avec l'âge, comme les jupes des filles cachent de plus en plus les jambes. Jeunes gens et adultes demeurent à l'uniforme. Au début du XX^e siècle, les éléments susceptibles de distinguer les jeunes sont encore peu congruents. La toilette des jeunes filles obéit à deux critères qui la différencient légèrement de celle des femmes: la couleur et la simplicité. Distinctes des «grandes jeunes filles presque arrivées à l'heure du mariage» dont la toilette «à Paris du moins diffère peu de celles des jeunes femmes», on évoque les «très jeunes filles, presque fillettes encore, dont l'âge varie entre quatorze et dix-huit ans» : «Une grande simplicité est la plus jolie des parures d'une enfant de cet âge». Les jupes sont «peu garnies», les chapeaux sont petits et simples, «on ne voit guère de fleurs. Sans doute craint-on que leur éclat ne pâlisce devant celui du frais visage qu'elles accompagneraient»³⁹.

Le critère de simplicité est délicat à considérer comme spécifique de l'adolescence : très subjectif pour les observateurs que nous sommes, il peut être en plus un critère requis par la femme adulte en fonction de ses activités ou de ses moyens. L'explication économique est aussi à envisager comme l'illustre un extrait de roman publié en 1902 dans *Fémina* :

«Ma chère, s'écria cette agréable personne de dix-sept ans, dont la taille souple et ronde se dessinait sous un costume de drap bleu-marine, quand on a pas cent mille francs par an à dépenser pour sa toilette, il faut s'en tenir aux robes "tailleurs" et aux blouses»⁴⁰.

³⁹ *Fémina*, 1902, 1^{er} Janvier, «Pour les jeunes filles, toilettes de ville et d'intérieur».

⁴⁰ *Fémina*, 1902, 1^{er} Juin, M. Prevost, «Lettres à Françoise, "de la coquetterie" ».

C'est sans doute pour cette raison que la fourrure est, à la même époque, interdite aux jeunes filles. Seule la longueur de la jupe nous apparaît sur les illustrations véritablement opposer le costume de la jeune fille à celui de la femme, ce qui tient plus aux nécessités de l'abri que de l'habit et demeure une constante dans l'histoire du costume.

Contrairement au milieu scolaire qui impose «des nuances foncées sans excès d'ornements»⁴¹, le blanc est, au début du siècle, considéré comme la couleur des jeunes demoiselles. Leur robe s'accorde avec leur «blanche bibliothèque de leur chambre blanche»⁴². La première robe de bal, ou robe à danser, bien que très proche du modèle des robes des femmes, se distingue par sa couleur. En 1904, des lectrices de *Fémina*⁴³ s'interrogent : «pour un bal blanc, toutes les jeunes filles doivent-elles être forcément vêtues de blanc? Mais non, chères lectrices, les bals blancs ne sont ainsi nommés que parce qu'ils sont exclusivement réservés aux jeunes filles et aux jeunes gens non mariés. Mais le bleu, le rose, voire le paille et le vert d'eau, y font très bon ménage avec la couleur des lys».

Le costume des garçons obéit lui aussi à des critères de couleur spécifiques qui tiennent autant de l'abri que de l'habit. Si l'on en croit *Fémina*, le costume porté par les garçons à partir de dix ans se distingue de celui des hommes par l'étoffe de tons mélangés blancs, noirs, gris ou bleus, «ce qui est à la fois moins vieux d'aspect et surtout moins salissant»⁴⁴.

À l'inverse des vêtements du quotidien qui distinguent les jeunes pubères sans véritable rupture stylistique, les vêtements de cérémonie célèbrent un changement d'état qui nous met peut-être sur la voie d'un vêtement adolescent.

Cérémonies et passages.

Le regroupement des jeunes dans les collèges, les lycées, les colonies de vacances ou les patronages a peut-être favorisé la création d'une catégorie sociale adolescente. La collection de l'U.F.A.C. possède un grand nombre de costumes de collégiens qui instaurent une convergence maximum avec les pairs. Plus ornés que le tailleur adulte, ces «complets» comportent des insignes précis d'appartenance et de rang qui rappellent la tenue militaire : manches gansées, boutons dorés à motif de blason et nom du collège, brassard etc... Le costume Eton (du nom du collège anglais), souvent porté lors de la première communion, distingue le jeune homme par sa veste courte, style spencer. Les revues sortent des numéros «spécial rentrée des classes» où l'on propose par exemple des casquettes de lycée. L'uniforme de scout, qui habille différemment chaque classe d'âge, participe sans doute à la création d'un costume spécifique adolescent.

Quant aux habits de cérémonies, ils socialisent une étape de la vie spirituelle, souvent associée au passage de l'enfance à l'âge adulte. Comme nous le dit *Fémina* au

⁴¹ *Fémina*, 1902, M. Prevost, *op. cit.*

⁴² *Fémina*, 1910, 15 Janvier.

⁴³ *Fémina*, 1904, 1^{er} Novembre, «Chronique de la Mode».

⁴⁴ *Fémina*, 1902, «De la Mode».

début du XX^e siècle, la première communion «traç(ait) une ligne de démarcation bien nette entre l'enfance et l'adolescence»⁴⁵.

La robe de communiant est bien un vêtement spécifique de la fin de l'enfance qui fait comparer les filles à de «petites mariées» :

«Qu'étais-je hier, seigneur? Un bébé, c'est-à-dire une toute petite chose, mignonne, sans doute, mais... bien instinctive et très incompréhensive. Que suis-je aujourd'hui? Votre servante, seigneur (...) Et que serai-je demain? Une jeune fille ... bientôt une femme». À quoi pensent-elles avec inquiétude? aux «temps proches, où vêtues de blanc, comme aujourd'hui, elles monteront à l'autel au bras du fiancé»⁴⁶.

L'exigence de sobriété, qui culminera avec Vatican II, impose peu à peu l'aube à la place des costumes et des robes. Elle uniformise les deux sexes et les isole du modèle adulte ou enfant.

Les revues de mode du début du siècle se plaisent à décrire les habits d'un jour des jeunes filles : toilette de la reine de Mai élue dans les écoles, chapeau de la Sainte-Catherine, robe de bal etc. Sont-ils pour autant des vêtements d'adolescents? Difficile de trancher. La robe de bal, par exemple, ne diffère pas d'une robe à danser d'adulte. Pourtant un extrait de la littérature pour jeunes filles, très répandue dans les années 1950-1960, nous la présente comme un authentique vêtement de passage :

«(...) Cécile se mit à songer à sa propre robe - celle qu'elle comptait aller acheter le lendemain -, la première robe à danser qu'elle ait eu envie de posséder. Il fallait que ce fût la plus belle de toutes, jaune ou vert pâle, en tout cas d'une teinte fraîche et printanière. Et cette splendide robe ferait de Cécile Fergy, petite collégienne de quinze ans, une jeune fille totalement différente. Cette nouvelle Cécile ne serait plus ni timide ni gauche (etc...)»⁴⁷ (fig. 7).

Qu'une robe de bal contribue au changement d'identité de la fillette à la jeune fille démontre les compétences sociologiques de l'habit. C'est que «l'habit change les mœurs ainsi que la figure»⁴⁸. Dans les ouvrages spécialisés sur le vêtement, la dimension de l'être, chère à Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, est souvent éclipsée par le «paraître». À l'extrême, chez Roland Barthes le vêtement se réduit à une affaire de «signes»⁴⁹.

⁴⁵ *Fémina*, 1902, 15 Avril, «Pour la première communion».

⁴⁶ *Fémina*, 1902, 15 Avril, «Premières communiantes ».

⁴⁷ B. Cavanna, *Bientôt seize ans* (Paris, Hachette, 1958), p. 7.

⁴⁸ Voltaire, *L'éducation d'un prince* (1763).

⁴⁹ R. Barthes, *Système de la Mode* (Paris, Seuil, 1967).



Fig. 7 — Années 1940.
Collections personnelles.



Fig. 8 — *Fémina* 1902, 1^{er} janvier.

Ni enfant, ni adulte : un adolescent.

Nous avons repéré les catégories vestimentaires de l'enfance et de l'«adulthood» dans lesquelles peut se glisser le corps pubère, mais tout reste à définir d'une catégorie culturelle spécifique que l'on nomme «adolescence». Le début du siècle voit bien quelques prémices de cette nouvelle silhouette mais il faut attendre les années 1940-1950 pour observer la création d'une mode adolescente.

a. Les prémices.

De 1900 à 1930 les revues de Mode consultées nous ont fourni peu d'éléments pour alimenter cette catégorie nouvelle que nous savons exister aujourd'hui. Seules quelques descriptions de jeunes filles frivoles, capricieuses, têtues, familières du «flirt à outrance très américain», nous ont paru constituer les prémices d'une nouvelle catégorie sociale adolescente. On les dit modernes, éduquées à l'américaine sans pour autant décrire leurs vêtements. En 1904 pourtant, dans un article de *Fémina* intitulé «Trois âges différents - Trois types de toilettes d'aujourd'hui»⁵⁰, on présente une jeune fille vêtue d'un habit spécifique. Décrite après «Grand-mère» et «Maman», Tante Mad a seize ans :

«Tante Mad ... antithèse. Sa tête brune et bouclée a toute la hardiesse de la sportswoman, de la Diane moderne (...) Panama, piqué blanc, ceinture souple de cuir rouge, etc. C'est la classique "miss tennis" à la mode américaine, à la mode du jour. À ses souliers de combat, elle a substitué en sortant du "court", des bottines haut lacées de cuir rouge, comme celui de sa ceinture (le seul genre de bottines qui autorise le lacet) ... Ah! ces bottines, à talons plats, ces bottines venues en ligne directe de Manhattan, ont-elles assez fait l'indignation de grand-mère. Des horreurs, genre et goût déplorables! Mais tante Mad veut être américaine jusqu'au bout de ses doigts de pieds. Ne contrarions pas cette douce manie, qui ne fait de mal à personne et qui ne vivra jamais que l'espace d'une saison».

En 1902, dans la même revue, apparaît pour les garçons une culotte intermédiaire entre celle, courte, des petits, et le pantalon long des adultes : «la culotte, à peine bouffante, se serre au genou par un élastique ou par un poignet de drap comme en portaient autrefois les cyclistes» (fig. 8). Cet habit inédit est à rapprocher du pantalon de golf, qui une vingtaine d'années plus tard distingue nettement une silhouette adolescente à côté de celle de l'enfant et de l'adulte (fig. 9).

⁵⁰ *Fémina*, 1904, 1^{er} Août, «Notes sur la Mode - Trois âges différents - Trois types de toilettes d'aujourd'hui».

b. La mode junior.

À partir des années 1920-1930, la culotte de golf constitue le costume spécifique des jeunes garçons de onze à dix-neuf ans. Le costume «Norfolk», qui se compose d'une culotte courte, ou de golf au choix, et d'une veste fantaisie, m'apparaît comme l'un des premiers ensembles vestimentaires pour une tranche d'âge intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte (fig. 10). À partir de cette époque, les créations inédites ou empruntées à d'autres domaines se multiplient. La marine, qui avait déjà inspiré le vêtement d'enfant, s'illustre dans la marinrière portée d'abord par des fillettes de huit à quatorze ans, ensuite incluse dans la garde-robe des femmes. Le duffle coat des marins anglais est introduit dans la garde-robe d'une classe d'âge que l'on appelle maintenant «junior». Le catalogue du Louvre l'orthographe d'abord «duffel coat»⁵¹ avant de se conformer à l'anglais dominant. Ce loden, rendu célèbre par J. Cocteau, sera périodiquement proposé en différentes couleurs aux jeunes puis à tous les âges dans les catalogues.



Fig. 9 — Catalogue des grands magasins du Louvre, 1935.

⁵¹ Le Catalogue du Louvre, 1953.

AU LOUVRE
PARIS

ON va en classe; on est un grand garçon portant, certes, encore le costume marin à culottes courtes et à grand col; mais quand on sort dans la rue on revêt un vrai pardessus d'homme à martingale et boucle devant, comme les officiers de l'armée américaine. Le dimanche, grande sortie en tenue de boy-scout, casquette courte couleur moutarde et le chapeau de feutre à ruban de cuir, avec le foulard caractéristique. Dans deux ans, portant même costume veston, pli au pantalon, et même chapeau, on sera un homme tout à fait.

53701. COMPLET VESTON en serge noire ou marine très belle qualité.

53702. PARDESSUS mode en très belle draperie haute nouveauté martingale richelieu.

55408. SOULIERS RICHELIEU vernis, talons anglais. 24 au 26... 43. » 29 au 34... 49. »

55109. BOTTES box call jeune. Sans talons. 24 au 27... 48. » 1/4 talons. 28 au 30... 57. » Talons anglais. 31 au 34... 66. »

55110. BOTTES DERBY, box-call noir. Sans talons. 24 au 27... 40. » 1/4 talons. 28 au 30... 49. » Talons anglais. 31 au 34... 58. »

55111. ESCARPINS vernis, avec talon anglais. 29 au 34... 39. »

Fig. 10 — Costume Norfolk de 7 à 16 ans (à gauche).
Catalogue du Louvre, 1922.

Les modèles dont les numéros ont encadrés existent en patrons à l'insouciance 2 tailles — Ages — ceux indiqués dans la légende. Tarif page 109.



Rout en lin lavage marin n° 212 pour fillettes de 13-14 ans. Un ruban élastique garnit le col effleur et les poches simulées des poches prises devant dans l'emploiment qui imite le corsage kimono à manches courtes. La jupe faite de 4 lés est reprise à la taille en plus simples et agrémentée au niveau de l'ancre en même ruban élastique pour à petits pois. Mét. 2 m. 20 en 140 et 4 m. de ruban. ● 112. Ensemble en lavage pied-de-poule pour fillettes de 12 à 15 ans. La jupe de bonnetage ainsi que le col rabattu en gros-grain rebassaient la manière à boutons agrémentés de deux poches agrémentées et boutonnées; manches 3/4 également boutonnées. Un pli coupe droit le dos de la jupe. Mét. en 140 : 1 m. 90 pour 12-13 ans, 2 m. pour 14-15 ans et 0 m. 30 de gros-grain en 140. ● 113. Ensemble pour fillettes de 12 à 15 ans. Les devants de la blouse en popeline blanche, agrémentés de boutons de galalithe sous le col rabattu, sont découpés et boutonnés sur l'emploiment. Le même emploiment se retrouve sur le devant de la jupe en finelle grise fermée par un boutonage se prolongeant en contre; Mét. pour 12-13 ans : 2 m. en 90 pour la blouse et 1 m. en 140 pour la jupe; pour 14-15 ans : 2 m. 20 en 90 pour la blouse et 1 m. 25 en 140 pour la jupe. ● 114. Veste kimono en linage écossais pour fillettes de 12 à 15 ans. Les devants garnis de poches à rabat sont fermés par un double boutonage de métal sous le col rabattu; un revers termine les manches 3/4; les bords sont soulignés d'un surpiqué ainsi que la ceinture du milieu de dos terminée par une fente. Mét. en 140 : 1 m. 70 pour 10-13 ans et 2 m. 80 pour 14-15 ans. ● 115. Un ensemble de 12 à 14 ans portera cette chemise-veste en tissu écossais montée droite sous l'emploiment; les devants boutonnés sont garnis de poches à rabat. Un poignet boutonné resserre l'ampleur des manches. Mét. en 2 m. 10 pour 12-13 ans et 2 m. 30 pour 14-15 ans.

Les juniors choisissent



Fig. 11 — Collection personnelle. Années 1950.

À partir des années 1940-1950, les catalogues des grands magasins, qui vendent maintenant du prêt à porter, réservent toujours une page aux juniors (fig. 11) : y figurent des vêtements inspirés par le sport : fuseau mixte, polo en fil d'Écosse ou par le lointain : costume «touriste» ou «de voyage» (en tissu léger de couleur claire), saharienne, canadienne, jupe écossaise, corsaire et autres nouveautés : blouson à fermeture éclair, manteau Teddy-bear, bérets, veste en lainage à franges, costume training, gabardine, trench-coat, sept-huitième (variante du trois-quarts pour jeunes gens). On associe des éléments séparés : la robe-short. On compose avec les moyens de transports modernes : veste «scooter» ou «scoot-coat» et même «auto-coat».

En 1963, le magasin «Les Trois Quartiers» ouvre son rayon spécialisé pour les jeunes filles : on y vend des robes, pas très différentes de celles de leurs aînées, mais aussi des polos, des collants et des mi-bas qui ne trouvent pas d'équivalent chez les femmes. Les catalogues présentent dans des «Flash offensive junior» ou «juniors parade»⁵² le «style junior» : caban, bermuda, kilt et veste shetland, collant et jupe-culotte, robe chemisier pour jeunes femmes, chemises indéfroissables, jean velours, pulls en coton, pantalon à pont pour jeunes hommes. Une page «spécial jeunes à l'amphi»⁵³ propose pull à col roulé, et pull chaussette (fig. 12), cape et robe style western. Les robes à motifs géométriques sont «à taille floue», alors que les robes pour adulte marquent encore nettement la taille. À côté de ces créations modernes, on trouve encore, en droite ligne des robes de bal, des robes «très jeune fille, éclatantes de blancheur». De 1967 à 1970, bottes cuissardes, mini et maxi robes sont proposées pour les jeunes filles ce qui n'empêche pas les plus vieilles de les porter. Toutefois, les jeunes filles sont représentées avec plus de détails mode : grosse ceinture en cuir à boucle, gilet maxi. Les couleurs vives, les matières nouvelles (plastique ciré, Tergal etc...) peuvent certes être portées par tous les âges mais on oppose sans complexe, sur une double page, le style junior «relaxe» et le style senior que l'on ne qualifie plus⁵⁴.

Les années 1960-1970 voient également l'arrivée massive des journaux pour jeunes : *Salut les copains*, *20 ans* qui comportent souvent quelques pages «mode». Les jeunes deviennent une cible favorite des publicitaires. *Mademoiselle âge tendre* propose une ligne de sous-vêtements appelée «jeunesse»⁵⁵. On fabrique par ailleurs toutes sortes de produits «spécialement étudiés pour les jeunes» : meubles pour chambre moderne, crèmes de beauté, protections périodiques invisibles, lotions pour l'acné, etc.... On parle de la puberté, de la masturbation, du premier flirt, de la virginité, de la contraception et de l'avortement.

V. La crise «d'originalité juvénile».

Dans la première moitié du XX^e siècle, on désignait par «crise d'originalité juvénile», l'adolescence telle que nous l'entendons aujourd'hui. Du point de vue vestimentaire, cette expression nous introduit bien à l'idée d'une création inédite qui pose une divergence par rapport à la catégorie des enfants et des adultes, au profit d'une convergence avec un nouveau groupe d'appartenance.

⁵² *Galleries Lafayette*, Catalogue, 1967.

⁵³ *Aux trois quartiers*, Catalogue, 1973.

⁵⁴ *Galleries Lafayette*, Catalogue, 1967.

⁵⁵ *Mademoiselle âge tendre*, 1973, Juin.

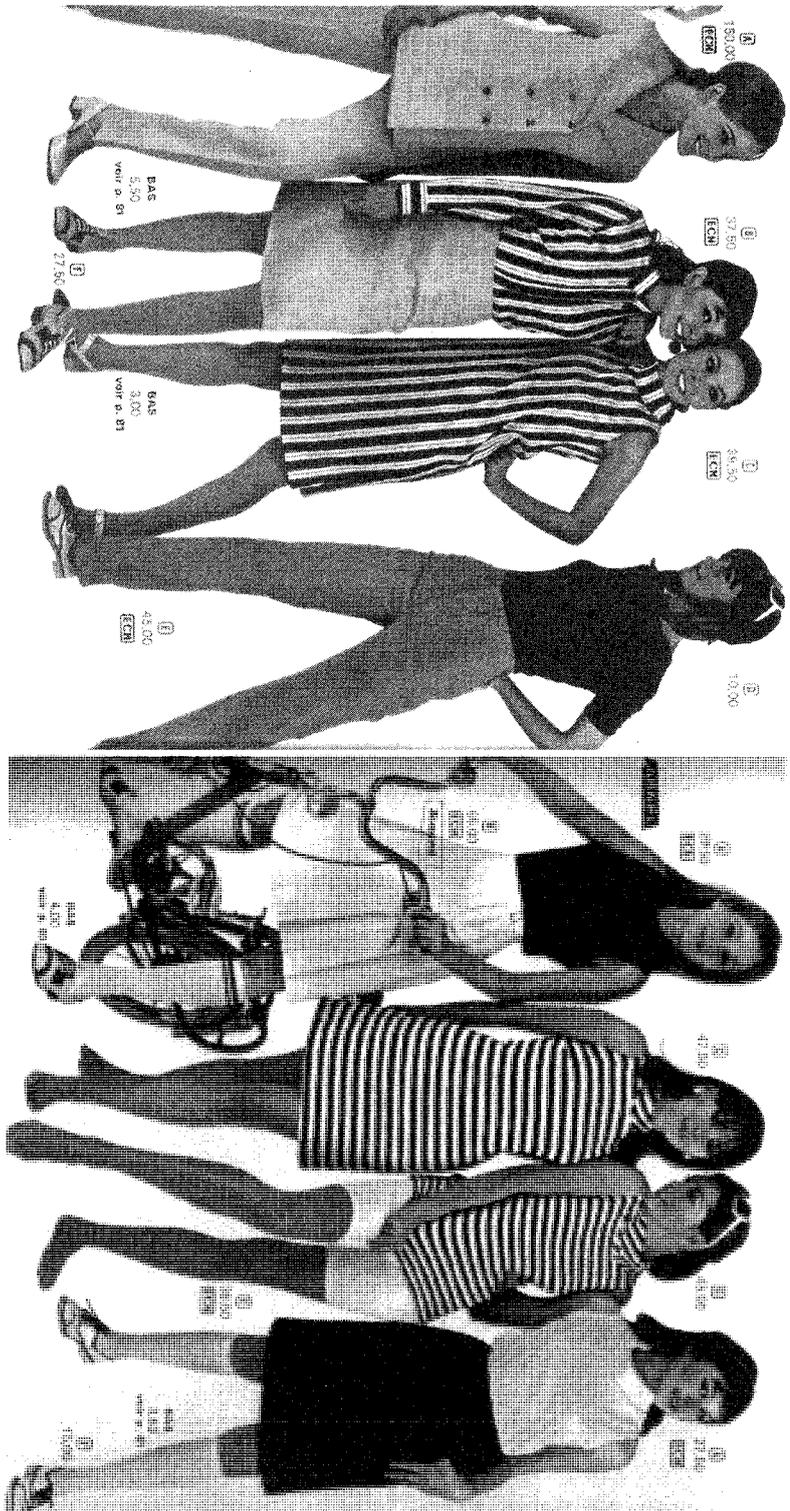


Fig. 12 — Junior parade.
Au programme : le bel âge
Galeries Lafayette, 1967.

Diverger des pères.

Pour créer un vêtement d'adolescent, tout est possible sauf emprunter le vêtement d'adulte contemporain. Une chose et son contraire peuvent être utilisés à cette fin; les pantalons super moulants dans les années 1980, et l'extra-large des années 1990, ont en commun de s'éloigner de la forme droite, dite «classique» (l'exemple des pantalons ajustés, portés par des individus enclins à s'asseoir par terre, montre qu'à son habitude, l'habit n'a que faire des considérations pratiques: la forme et l'utilisation peuvent être en totale contradiction. Ce n'est que quelques années plus tard qu'a été créé le jean moulant élastique. Au cours du XX^e siècle, redingote du grand-père, blue-jean des dockers, salopette de peintre, veste de maçon, ou treillis militaire sont empruntés tels quels. On s'inspire du gothique ou des Sixties, on porte des vêtements importés d'Inde, d'Afrique ou d'Amérique latine. Une autre possibilité consiste à prendre les habits de l'autre sexe, ou d'un autre âge. La grenouillère des bébés n'a heureusement été reprise telle quelle que dans les pyjamas mais la combinaison avec fermeture à glissière devant s'en rapproche beaucoup techniquement. Le vêtement d'adulte lui-même peut devenir un habit d'adolescent par l'usage qui en est fait. Un adolescent emprunte volontiers la veste de son père mais l'associe à un tee-shirt et non à une chemise. Il porte la cravate, comme son père, mais la noue autrement.

Si l'enfant porte des vêtements conçus par des adultes, l'adolescent est plus en mesure de se constituer son vêtement et l'on pourra culturellement encourager, ou non, cette capacité naturelle. Dans les années 1980, resserrer les jambes d'un jean ou d'un «velours» sur la machine à coudre familiale était une opération courante. En 1902, *Fémina* conseillait d'ailleurs à toutes les jeunes filles «même celles que leur situation de fortune ne condamne pas à faire elles-mêmes leurs robes, à y contribuer tout au moins par la confection d'une jolie garniture, d'un ornement qu'elles ont admiré sur une autre toilette»⁵⁶. Un peu plus tard on s'attarde à décrire les Midinettes, jeunes couturières qu'on pourrait imaginer à l'origine de la mode adolescente. Malheureusement, leurs vêtements ne sont pas décrits, excepté l'éphémère coiffe, «extravagant et anachronique couvre-chef» qu'elles confectionnent elles-mêmes le jour de la Sainte-Catherine «patronne de nos Midinettes et des mignonnes écolières»⁵⁷.

Converger avec les pairs.

Se travestir par rapport aux enfants et aux adultes c'est aussi s'uniformiser dans un nouveau groupe d'appartenance : les adolescents. Des élèves de quatrième m'ont récemment parlé de la fonction «camouflage» du vêtement de marque, qui ne doit être ni trop vieux, ni trop neuf, pour éviter railleries et coups dans le «nouveau western» des collèges ! À Fil Santé Jeunes, une fille de onze ans m'expliquait comment, conseillée par sa copine de douze ans qui lui a indiqué «comment se comporter, l'a relookée (pantalon à pattes «d'eph.» et petits hauts moulants) et lui a appris à parler le langage incompréhensible des jeunes (sic)», elle a enfin pu «sortir avec des garçons». Peut-on mieux exprimer la complémentarité de l'habit, du langage et des mœurs?

⁵⁶ *Fémina*, 1902, 1^{er} Janvier, «Pour les jeunes filles - Toilettes de ville et d'intérieur».

⁵⁷ *Fémina*, 1903, 15 Novembre.

Dans le registre langagier, on trouve chez les adolescents de tous âges cette même tentative de divergence, qu'il s'agisse de déformer ou d'emprunter la langue de l'autre (verlan, manouche) ou de créations inédites (métaphores, ajouts). On pourrait ajouter à cette liste les divers traitements du corps qui opposent les adolescents aux enfants ou aux adultes : port des cheveux longs, tatouages ou encore les usages (ainsi l'adolescent fume plus volontiers du haschich s'il considère que l'alcool est réservé aux adultes).

Il ne faudrait pas croire que la divergence est le seul fait des adolescents. Constitutive de l'humain, elle se manifeste entre générations, entre sexes, entre milieux, etc. Si l'on en croit la chanson réaliste, les ouvriers convergeaient autrefois entre eux par la casquette, les rouflaquettes ou le tatouage, le tabac gris qui les opposaient aux bourgeois portant chapeaux et fumant du tabac anglais. Enfin, cette constante recherche de divergence rejoint nécessairement la mode puisqu'il s'agit de faire chaque année différente.

Référent imité ou détourné.

La référence au sport : tennis, cyclisme, golf dans les premiers vêtements d'adolescents est frappante. Il ne faudrait pas en conclure trop vite que le sport est à l'origine de la catégorie adolescente. L'étude du vêtement d'enfant nous apprend que lorsqu'il s'agit de créer du nouveau, donc de faire différent de ce qui existe déjà, on a recours au travestissement dans le temps, les lieux ou les milieux (que l'on peut dans le vêtement d'enfant respectivement illustrer par le style pompadour, la blouse russe et le costume de marin). Les créations radicalement nouvelles sont rares, on emprunte, on échange, on détourne. Les vêtements de sport sont très souvent dits «à la Mode américaine» : nous considérerons donc que les bottines à talons plats de Tante Mad ou le pantalon de golf illustrent l'échange géographique ou de milieux (le pantalon de golf, transposé à la ville, sort de son contexte sportif, amateur ou professionnel, exactement comme les baskets d'aujourd'hui).

Le choix d'un référent nous souligne les valeurs dominantes du moment : sur le plan langagier, le verlan actuel retourne la langue dominante comme le javanais des classes populaires des années 30 y introduisait une syllabe. Bien que de nouveau dominant aujourd'hui, le sport n'a pas été le seul domaine d'inspiration vestimentaire pour la catégorie adolescente, l'armée demeure un modèle de choix tout au long du XX^e siècle. On pourrait y ajouter l'Amérique prospère et l'ancien régime⁵⁸.

VI. Valorisation de l'adolescence.

Si l'homme et la femme adultes étaient les référents des modes d'antan, le XX^e siècle se caractérise par la valorisation de l'enfance puis de l'adolescence. En 1901 se tenait au Petit Palais une exposition consacrée à «l'enfant à travers les âges». La

⁵⁸ À l'inverse de notre société qui, dans le vêtement ou le catéchisme, prend pour référent les pays sous-développés. À Paris, on peut aujourd'hui observer que l'on s'habille comme des pauvres dans les quartiers chics et comme des riches dans les quartiers pauvres! Indépendamment du problème moral que cela pose, la récente collection Dior par John Galliano qui s'inspire des «SDF», pousse à l'extrême cette valorisation des pauvres.

même année, dans son numéro de Février, la revue *Fémina* annonce que le XX^e siècle serait celui des enfants. L'attrait de l'enfance pousse à s'intéresser aux différentes classes d'âge. Dans la foulée, le mot «jeune fille» devient un adjectif mélioratif : «on ne peut rien rêver de plus suave, de plus élégant et de plus jeune fille»⁵⁹. En 1903, la revue lance le grand concours de la jeune fille, dont on parle avec beaucoup d'emphase mais qu'on ne définit jamais...

L'adolescence reconnue comme catégorie sociale, il est attendu que les vêtements qui ont contribué à la faire exister puissent être empruntés en fonction de la valeur du moment. Celle de notre société étant la jeunesse, il n'est pas étonnant qu'une majorité d'êtres humains s'habille «jeune». À partir des années 1950-1960, c'est la mode junior qui lance les nouveautés vite reprises par la mode adulte comme l'illustre la carrière édifiante de la chemise en fil d'Écosse style Lacoste, aujourd'hui unisexe et uniâge mais créée pour les jeunes hommes des années 1930-1940. Par ailleurs, le jean-basket-blouson continue à donner une allure jeune à tous, même quand les jeunes le délaissent⁶⁰.

Du temps de St. Sweig, à l'orée du XX^e siècle, «celui qui voulait s'élever était obligé d'avoir recours à tous les déguisements possibles pour paraître plus vieux qu'il n'était (...) les journaux recommandaient des produits pour hâter la croissance de la barbe. Les jeunes médecins chargeaient leurs nez de lunettes à montures d'or, même si leur vue était parfaite, et cela tout simplement pour donner à leurs patients l'impression qu'ils avaient de l'«expérience»⁶¹. Aujourd'hui, l'adjectif «jeune» perd son sens péjoratif, comme lorsqu'il qualifie le vin, pour devenir le mot préféré de la publicité. D'une mode qui s'adresse «aux jeunes», on est peu à peu passé à une mode «jeune». En 1966, la publicité utilise l'image des vedettes nouvelle génération pour vendre le «style junior» (et non plus pour les juniors) : Johnny Halliday, l'idole des jeunes, présente «la chemise style ranch, très jeune, infroissable, irrétrécissable qui sèche rapidement»⁶². Le blue-jean est dit à la fois «pratique» et «jeune». Par une figure de style, bien connue des publicitaires actuels qui parlent de nos cheveux «fatigués ou stressés», les rayures des maillots de bains des années 1960-1970 sont «jeunes bien dans le bain»⁶³.

Quelques années plus tard, la catégorie adolescente semble se confondre avec l'uniformisation des âges et des sexes. Le blue-jean est peut-être le meilleur exemple de cette tendance. Il rend culturellement semblable ce qui est biologiquement différent, du point de vue de l'âge mais aussi du sexe (une étude approfondie de ce vêtement avait montré que cette confusion est techniquement incluse dans sa fabrication). Cette uniformisation n'est pas que vestimentaire: elle se double de traitements corporels «rajeunissants» : liftings, implants de cheveux etc... La ligne «haricot vert», proche de la silhouette adolescente, aujourd'hui socialement valorisée, peut être obtenue chez

⁵⁹ *Fémina*, 1904, 1^{er} Novembre, «Chronique de la Mode».

⁶⁰ «Le blue-jean est usé. Quoique omniprésent il traverse une crise commerciale et, surtout, identitaire (...). Les adolescents et les jeunes adultes se détournent du modèle James Dean ou Ronald Reagan, qui appartient à la génération de leurs parents et grands-parents (...).» *Le Monde*, 12 Février 1999.

⁶¹ St. Sweig, *Le Monde d'hier (Souvenirs d'un Européen)*.

⁶² *La redoute*, Catalogue, 1966.

⁶³ *Les galeries Lafayette*, Catalogue, 1967.

l'adulte par des stratagèmes vestimentaires mais aussi par des contraintes alimentaires qui font le succès des journaux féminins.

En 1967, le catalogue des *Galleries Lafayette* proposait aux petites filles un cardigan, twin-set «presque junior». En 1989, un pas de plus est franchi : grand-mère, quatre-vingt-onze ans et sa petite fille, quinze ans portent le même twin-set⁶⁴. En s'uniformisant, notre société abolit les différences générationnelles comme elle abolit les différences de milieux. Le contexte de suprématie du langage sur les autres plans nous conduit à compter uniquement sur la parole pour rappeler la disymétrie. L'indépendance des plans entre eux aboutit ici à une situation plus que paradoxale : dans le cadre scolaire, on exige le respect verbal et le vouvoiement alors que l'équipement technique ne cesse d'abolir les différences générationnelles. Pourtant, on ne peut pas à la fois louer la modernité des équipements mobiliers des lycées, qui placent tout le monde au même rang, et regretter que l'ascendant des professeurs sur leurs élèves ne soit plus ce qu'il était. L'outrance du travestissement de certains adolescents serait-elle une réaction à l'uniformisation des générations? Comme si le besoin de divergence était d'autant plus intense quand l'uniformisation paraît imminente? Contrairement à ce que l'on croit, il semblerait que les différences ethniques s'accroissent près des frontières et non au centre des pays. Devenu un critère de la mode des adultes, le style jeune ne se repère plus si facilement aujourd'hui. Mais les adolescents ont des ressources pour recréer de la différence par des petits détails qui changent tout : aujourd'hui tout le monde porte des baskets mais plus d'adolescents les arborent en ville et rares sont les adultes mûrs qui les portent volontairement délacées ou associées à un pantalon «baggy».

La valorisation de l'adolescence suppose celle de l'autonomie : ne considérons-nous pas un adolescent comme un grand enfant capable de se débrouiller tout seul? Alors qu'au début du siècle une femme était «coquette sur elle et sur son enfant», comme si en dépit des deux sujets présents, n'existait qu'une seule personne, on valorise aujourd'hui l'autonomie et la capacité de faire des choix déjà chez le tout petit. Les baskets à bandes Velcro qui permettent à l'enfant de se vêtir tout seul annulent la différence de dextérité entre les enfants et les autres. Dans ce contexte, la cible d'un numéro vert baptisé Fil Santé Jeunes paraît sans limites et il est parfois bien difficile d'expliquer sans froisser qu'il s'adresse spécifiquement aux adolescents et aux jeunes adultes, car aujourd'hui qui ne se sent «jeune»?

Si le sexe est une donnée que l'on conserve en principe toute sa vie, la jeunesse passe, facteur qui ne peut que séduire notre civilisation de conservation du patrimoine. Pourtant, ni l'âge, ni le sexe ne constituent en soi une identité sociale. L'intérêt porté à l'une ou à l'autre de ces données biologiques est variable selon les fluctuations des valeurs.

L'habit d'adolescent illustre parfaitement la non-coïncidence des frontières naturelles et culturelles. Il participe de l'écart conjoncturel entre les capacités naturelles du pubère et l'accès au statut social d'adulte. Une fois identifié comme instituant une classe sociale, il peut être porté par des sujets pubères depuis bien longtemps ou par des sujets qui ne le sont pas encore mais briguent de le devenir. Si la puberté est inévi-

⁶⁴ *La Redoute*, Catalogue, 1989.

table, l'adolescence est donc un phénomène historiquement aléatoire. Au XX^e siècle le vêtement a contribué à la faire exister. Un passionné de cordonnerie, entendu récemment, remarquait que la répartition politique en gauche et droite correspondait au temps où les chaussures cessaient d'être totalement symétriques. Il ne précisait pas si c'est la politique qui avait modifié la technique, opinion classique de notre siècle, ou si c'est l'outil qui avait pu changer les façons de penser, thèse originale, beaucoup plus rare, que défendent Ph. Bruneau et P.-Y. Balut et que nous avons empruntée ici. Est-ce une si grande vexation imposée à l'esprit humain que d'avancer que l'outil influence le social? Oui dans ce contexte de survalorisation du mot que connaît notre civilisation, mais postulat précieux pour garder un esprit critique à l'égard des théories régies par une emphase du mot dans ma profession de psychologue.

«Le vingtième siècle sera le siècle des enfants» la proposition était bien vue! Aujourd'hui tout nous porte à croire qu'il vaut mieux ressembler à ses enfants qu'à ses parents. Cette idéologie contraire au développement serait-elle à l'origine du prolongement de l'adolescence aujourd'hui? Si les adultes ont pris pour modèle les enfants, pourquoi devenir adulte?

Caroline LEBRUN

BIBLIOGRAPHIE

- R. Barthes, *Systèmes de la Mode*, (Paris, Seuil, 1967).
 Ph. Bruneau, «Le vêtement», *RAMAGE*, 2 (1983), p. 139-173.
 B. Cavanna, *Bientôt seize ans* (Paris, Hachette, 1958).
 H. Deutsch, *La psychologie des femmes*, Tome 1, Enfance et adolescence (Paris, P.U.F., Quadrige, 1987).
 F. Dolto, C. Dolto-Tolitch, *Paroles pour adolescents - Le complexe du homard* - (Paris, Hatier, 1989).
 G. Feydeau, *On purge bébé*, (1910).
 P. Huerre, M. Pagan-Reymond, J.-M. Reymond, *L'adolescence n'existe pas* (Paris, éditions universitaires, 1990).
 C. Lebrun, «L'habit fait-il le sexe?», in *Enfance & psy*, n° 3, (mai 1998), p. 21-59.
 P. Loti, *Le roman d'un enfant* (1890).
 M. Mead, *Le fossé des générations* (Paris, Denoël, 1971).
 M. Robine, *Anthologie de la chanson française* (Paris, Albin Michel, 1994).
 J.-J. Rousseau, *Émile, ou de l'éducation* (1762).
 J. Souvigny, *Le secret de p'tite mioche* (Paris, Hachette, 1905).
 B. Spock, *Comment soigner et éduquer son enfant* (Paris, CNIF, 1967).
 St. Sweig, *Le Monde d'hier* (Souvenirs d'un Européen).
 J.-Y. Tayac, «Archéologie de la sanction en milieu scolaire», *RAMAGE*, 8 (1990), p. 139-169, p. 152.
 Voltaire, *L'éducation d'un prince* (1763).

LE VÊTEMENT EN BIJOUTERIE DANS LES COLLECTIONS PACO RABANNE

Analyse de la technique «bijouterie» appliquée aux vêtements.

Le fabricant de l'ouvrage qu'est le vêtement¹ peut être n'importe quelle matière, même si le tissu est majoritaire il n'est pas exclusif, comme le montrent l'utilisation du métal dans les armures médiévales, les cottes de maille des bouchers et les créations Rabanne. L'utilisation de la technique bijouterie² dans les collections Paco Rabanne illustre la non-définition du vêtement par sa matière courante (le tissu) et par la technique qui en découle.

Dès sa première collection ce couturier a montré un goût pour les matières innovantes appliquées au vêtement ce qui a comme caractéristique l'emploi d'un fabricant non habituel dans le monde de la haute couture de l'époque dont la conséquence première est un fabriqué différent. Une telle démarche porte à s'interroger sur ce qui caractérise la technique bijouterie appliquée à l'élaboration d'un vêtement. Ces caractéristiques vont permettre d'analyser le vêtement en bijouterie et d'envisager ses spécificités et les différentes retombées de l'utilisation de cette technique.

L'exposé portera sur les différents types de «maille», terme utilisé pour dénommer le matériau créé par l'assemblage de différents éléments par des anneaux. Ce choix est motivé par la récurrence de ce principe dans les modèles Rabanne. Cet article ciblera ses exemples dans les collections les plus récentes (1995,1996,1997) qui sont

¹ La définition du vêtement se fonde sur l'article de Ph. Bruneau, «Le vêtement», *RAMAGE*, 2 (1983), p. 139-173

² Technique plus proche de la bijouterie fantaisie que de la joaillerie-orfèvrerie.

encore complètes et où l'on retrouve la plupart des applications qui caractérisent cette maison de couture (réédition comme innovation). Sans oublier, si cela s'avère nécessaire, de prendre en considération des exemples plus anciens.

C'est sur les matériaux et leur mode d'assemblage que cet article portera en premier : leurs caractères et leurs traitements. Puis sur l'élaboration des modèles et comment les matériaux de bijouterie influent sur l'ouvrage qu'est le vêtement. Enfin je montrerai que cela crée un autre rapport à l'accessoire et une autre vêtue.

I. MATÉRIAUX ET ASSEMBLAGES

Dans le cas d'un vêtement en tissu, le matériau employé est le résultat d'une étape de transformation : le tissage des fils qui le composent. Mais en ce qui concerne le matériau des vêtements en bijouterie (la maille), cette étape reste à réaliser. Cette maille est la combinaison d'unités que sont les éléments et les anneaux, l'analyse ergonomique des modèles Rabanne débutera donc par leur présentation, incluant celle de l'outillage qui participe à cette fabrication. Puis, nous verrons le traitement de la maille qui peut suivre différents schémas de construction répertoriés en fonction de la disposition de ses unités, d'où découle sa caractéristique plus ou moins mobile.

A. Présentation des unités et outillage.

C'est l'axe génératif qui va nous intéresser dans cette sous-partie, afin de voir quelles sont les unités mécanologiques qui combinées forment l'appareillage qu'est la maille. Parallèlement à cela nous prendrons en compte l'outillage correspondant, soit à la préparation de ces unités, soit à leur liaison.

1. Les caractères récurrents des différents éléments.

Les éléments employés ne sont pas tous identiques. Malgré leur diversité ils présentent néanmoins certains caractères communs dont nous allons voir les plus récurrents.

*Les matériaux*³. Ceux qui composent les éléments sont le plastique et le métal. Au début de cette maison de couture, en 1966, le choix s'est porté sur le Rhodoïd, un plastique plus rigide que le vinyle. Deux ans plus tard le métal (plus particulièrement l'aluminium) est aussi utilisé. Dans les dernières collections, les éléments en plastique sont plus nombreux. Une partie de l'explication de cet essor vient d'une plus grande gamme de choix proposée actuellement par les fournisseurs.

Ce qui est propre aux deux matériaux est la possibilité d'être déclinés dans plusieurs couleurs, leur choix tient à la texture qui cherche à être rendue, les couleurs

³ Le terme de matériau est choisi car les produits utilisés sont issus de l'industrie, au sens commun du terme (secteur secondaire) et procèdent déjà d'une analyse du fabricant par rapport au fabriqué (cf. P. Bruneau et P.Y. Balut, *Artistique et Archéologie*, 1997, p. 90-92). Le terme de matière sera réservé aux substances naturelles.

fabriquant de l'esthématopee visuelle. Mais elles peuvent également répondre à une finalité esthétique dans leur disposition ou bien à une norme.

L'essor du plastique tient aussi aux teintures qui peuvent donner un aspect métallisé aux éléments qui visuellement semblent alors être en métal. Cette imitation à laquelle vient s'ajouter la particularité physique du plastique d'être plus léger et son coût moins élevé ont contribué à favoriser son utilisation. En plus, le plastique peut être opaque, translucide ou transparent, ces dernières qualités sont absentes du métal.

Les formes. Les éléments se présentent sous diverses formes généralement géométriques. Soit fournis tels quels, les éléments peuvent également être découpés dans les formes voulues quand le matériau à traiter se présente en plaque. Les formes, découpées à l'aide d'un massicot, sont alors déterminées en fonction de l'emplacement sur le modèle, ce qui sera étudié ultérieurement. Cette possibilité de découpe permet de produire des éléments dans une multitude de formes et de mesure.

Pour l'utilisation de tiges en aluminium, en P.V.C. ou de barrettes en plexiglass, on retrouve le même principe de coupe à la dimension voulue à l'aide de pinces coupantes. Certains matériaux cumulent plusieurs traits qui serviront à la réalisation des modèles. Le P.V.C., par exemple, présente les caractéristiques d'être : translucide, ce qui lui confère un intérêt du point de vue de l'esthématopee; solide, il peut être plié sans se rompre et flexible, on peut lui faire prendre différentes formes qui s'intégreront dans une maille-sculpture.

Les perforations. Ces éléments présentent plusieurs perforations, dont le nombre varie de une à cinq, qui permettent le passage d'anneaux dont le nombre dépend de leur forme car leur disposition est très variée. Les perforations sont placées dans les angles, sur le tour des éléments ou en leur centre. Elles sont présentes dans les éléments intégrés à la structure de la maille et dans ceux rajoutés à sa surface.

Si les perforations manquent, comme sur les éléments obtenus par découpe d'une plaque, elles sont réalisées grâce à une perforatrice ou à une petite perceuse. Que l'une ou l'autre soit utilisée le résultat est le même, le moyen mis en œuvre dépend seulement de l'épaisseur du matériau à perforer. Faire soi-même ces perforations présente l'avantage d'en fixer le nombre exact nécessaire pour l'assemblage. Par contre l'emploi d'éléments fabriqués «industriellement» suppose que l'on doit faire avec les caractères qu'ils contiennent, comme le nombre de perforations qui est déjà déterminé.

2. Le mode de liaison.

La maille résulte d'un assemblage effectué dans l'atelier bijouterie qui s'obtient par l'utilisation des perforations pour le passage d'un lien entre les éléments. Mais elle peut être déjà assemblée et les anneaux ne sont pas l'unique mode de liaison.

Dans la structure de la maille. En tant qu'unité de liaison les anneaux les plus utilisés sont en maillechort⁴ mais il en existe aussi en aluminium plus légers mais très malléables, ils ne servent que lorsque le passage est très réduit et que la matière des éléments utilisés a un poids qui le permet. C'est-à-dire quand elle est assez légère pour ne pas, par son poids, déformer l'anneau en l'ouvrant, ce qui ne lui permettrait plus de jouer son rôle de liaison. Ce procédé d'assemblage par anneaux est devenu l'emblème de cette maison, et a été déposé dès 1965 au Conseil des Prud'hommes de Paris.

Les anneaux, comme les éléments, peuvent se décliner en plusieurs couleurs mais la plupart du temps ils gardent leur aspect métallique.

Ce travail avec des anneaux nécessite deux pinces dites «plates», qui permettent de saisir, d'ouvrir et refermer l'anneau. Pour un meilleur maintien les faces intérieures possèdent de fins crans qui empêchent l'anneau de glisser et assurent une meilleure prise.

Le jersey de métal est un matériau qui se présente déjà assemblé en maille par de petits anneaux qui ne peuvent s'ouvrir reliant les griffes de petits éléments carrés. On y retrouve le même mode de liaison mais ce sont les éléments qui présentent la possibilité de s'ouvrir. Pour être travaillé, le jersey de métal est désassemblé puis remonté soit en utilisant ses propres unités, soit en crochétant ou par l'utilisation d'anneaux supplémentaires.

Des ciseaux peuvent être utilisés pour égaliser les plaques de jersey de métal et pour prélever les pièces nécessaires à un modèle (ce point sera développé ultérieurement).

Pour désassembler le jersey de métal une grosse aiguille est utilisée, sa pointe permet de relever les griffes alors que le chas est de dimension suffisante pour les refermer. Parfois un pic est aussi utilisé mais l'aiguille s'avère plus commode. De plus petite dimension, cela permet de mieux l'avoir en main et elle est plus fine donc plus adaptée à la taille des griffes. Cet exemple montre un cas d'instrumentation avec un moyen culturel : l'aiguille, mais n'étant pas fabriquée pour cette fin cela crée des inconvénients d'utilisation liés à sa fabrication. Elle inclut dans sa fonction d'outil des caractères qui ne sont pas tous adaptés à sa destination en tant qu'instrument. Dans ce cas, on ne peut pas ôter le piquant de sa pointe ce qui a pour conséquence de se piquer souvent les doigts en l'utilisant. Il est crédible que la proximité des deux ateliers, celui couture et celui bijouterie a permis cet échange.

À la surface de la maille. La maille peut inclure des éléments qui ne sont pas pris directement dans sa structure, on parlera alors d'éléments rapportés. Ces ajouts peuvent être effectués de six manières; pour illustrer cette question nous allons prendre des exemples d'éléments rapportés dans le but de créer un effet de brillance.

— *Les anneaux.* Ils peuvent également être employés pour fixer des éléments rapportés sur sa surface, comme des boules de cristal.

— *Le crochet.* Pour le jersey de métal l'utilisation de la broderie au crochet permet de border les pièces d'une bande de strass. Son utilisation s'explique par la possibilité d'exploiter les petits espacements qui séparent les éléments pour passer un fil. Ce

⁴ Le maillechort est un alliage de nickel, de cuivre et de zinc, il est blanc, dur et inaltérable. On l'utilise aussi dans la fabrication de pièces d'orfèvrerie et d'instruments scientifiques.

principe est utilisé car le fil à broder est plus épais et que la technique du crochet donne un point de taille plus importante, donc plus solide, qui est mieux adapté au poids de ce matériau.

— *La colle.* La brillance peut être rendue par la présence de strass qui sont collés directement sur les éléments de la maille.

— *Les pressions.* Les strass peuvent être pressés sur les pastilles⁵ couramment utilisées dans la maison Rabanne. Elles ont la caractéristique de posséder cinq perforations, quatre seulement servent à l'assemblage de la maille, c'est la cinquième perforation restée libre qui est dotée de strass.

— *Le fil de fer.* Des strass peuvent être insérés dans un groupe d'éléments de la maille en les cousant à l'aide d'un fil de fer qui est passé à travers la châsse qui enserme la pierre puis à travers les perforations des éléments.

— *Le tissage.* Il est possible d'inclure dans les jours de la maille des tubes en lurex en les tissant à travers les anneaux (fig. 1).



Fig. 1 — Automne-hiver 1996-1997, modèle n° 34.
Minirobe en lurex multicolore et cristal.

B. Schémas de construction et mobilité de la maille.

1. Les schémas de construction.

L'identification de ces schémas, au nombre de trois, se fait par la disposition des éléments les uns par rapport aux autres. Ils résultent d'un choix du créateur, mais le

⁵ Ces pastilles découlent des cottes de maille.

type d'éléments utilisé peut aussi conditionner les possibilités de la maille et les schémas possibles. Les schémas qui sont étudiés sont ceux dont l'utilisation est la plus récurrente dans les créations Rabanne.

Schéma orthogonal. Le schéma orthogonal présente horizontalement ainsi que verticalement les éléments qui le composent en continu, sans qu'un espace de la taille d'un élément soit laissé entre deux autres. Il existe deux types de schéma orthogonal : un obtenu par juxtaposition et l'autre par superposition des éléments.

— *Par choix.* Ces schémas peuvent être choisis pour l'effet visuel qu'ils produisent. Un effet de quadrillage en ce qui concerne la maille orthogonale juxtaposée qui vient du petit espacement, dû au diamètre des anneaux, qu'il y a entre chaque élément. Pour la maille orthogonale superposée c'est l'effet de bandes verticales qui est recherché. En dehors de l'effet visuel ces agencements peuvent aussi répondre à une norme, cela doit être fait ainsi, comme à une finalité esthétique.

Une autre explication du choix de ces schémas vient de la construction du vêtement. Quand ils sont pourvus de bretelles celles-ci s'intègrent mieux dans des schémas orthogonaux, puisqu'elles sont alors la continuation d'une des lignes verticales de la maille.

— *Par contrainte.* Lorsque l'élément utilisé est grand c'est la maille orthogonale qui sera choisie selon un critère de «transparence», car cet assemblage permet par la position des éléments de recouvrir une plus grande partie du corps.

Ce schéma est moins souple que celui en diagonale car il ne peut bouger que dans un seul sens à la fois. Quand on tire la maille verticalement tout le modèle suit, il n'y pas de réaction horizontale de la maille. Si le modèle était en tissu, ce schéma de construction correspondrait au sens du droit fil⁶.

Schéma diagonal. Ce schéma présente une disposition de ses éléments suivant des lignes diagonales, ce qui a pour conséquence qu'il crée un espace libre entre deux éléments si on tient compte de l'alignement vertical d'une suite d'éléments.

— *Par choix.* Plus l'élément est de taille réduite plus son traitement en un schéma diagonal permet d'allier couverture du corps (car l'espace vide entre deux éléments est plus réduit) et mobilité de la maille. Dans ce cas, la maille peut jouer dans deux directions car, quand elle est tendue dans le sens vertical, il y un mouvement de resserrement dans le sens horizontal. Ceci permet pour un même modèle de tailler du 36 au 42. Le schéma diagonal rappelle ce qui est appelé le biais⁷ dans la technique tissu. Cette construction peut privilégier l'esthétique de l'évidement obtenu par la réalisation d'une maille largement ajourée.

Le schéma diagonal peut venir de la bascule à 45 degrés d'un schéma orthogonal comme en témoigne un modèle de 1969⁸ de maille diagonale en éléments carrés reliés par cinq anneaux traités en général à l'orthogonal. On retrouve la même application

⁶ Fil étant dans le sens parallèle à la lisière du tissu.

⁷ En tissu, le biais s'obtient en pliant la chaîne sur la trame, ce qui confère à la pièce de tissu ainsi obtenue un tombé plus fluide.

⁸ Ce modèle a été photographié par J. Clemmer dans le livre qu'il a fait en commun avec Paco Rabanne, *Nues*, édition Pierre Belfond (Paris, 1969).

dans un modèle de l'hiver 1991-1992, composé également d'éléments en petits carrés. On est alors tenté de faire une corrélation entre la dimension des éléments, leur forme et le schéma applicable. Mais si on regarde dans la collection printemps-été 1988 il y a un autre exemple de trame diagonale avec des éléments de taille importante et l'utilisation d'un anneau de jonction liant ceux passés directement dans les éléments. Cet assemblage reprend celui à cinq anneaux de la trame orthogonale juxtaposée. Mais dans ce cas il y a sept anneaux car les éléments sont de formes triangulaires et placés en quinconce, ce qui implique que l'anneau de jonction relie deux groupes de trois anneaux.

— *Par contrainte.* Pour l'utilisation d'un élément à triple accroche la maille utilisée ne peut être que celle diagonale. Mais dans ce cas ce schéma n'offre pas la souplesse qui d'ordinaire le caractérise car le jeu de la maille ne peut s'effectuer que dans un sens à la fois. Il est intéressant de noter qu'une maille diagonale avec des éléments à triple accroche réagit comme une maille orthogonale. Le fabriquant utilisé étant différent on note qu'il donne une qualité autre que celle attendue pour le schéma utilisé.

Dans un autre traitement, le placement d'éléments en «v», en ligne horizontale, alternativement dans un sens puis son contraire, confère les caractéristiques d'une maille orthogonale alors que les éléments sont disposés en diagonale. Ici, le manque de souplesse est compensé par la petitesse des éléments qui rendent la maille mobile. Cette robe illustre également le mélange de deux schémas diagonaux que l'on repère par la différence de couleurs des éléments. Leur imbrication vient de l'utilisation de l'espace qui devrait exister entre les éléments d'une des mailles diagonales simples pour y placer ceux de l'autre maille. C'est l'utilisation de ce décalage qui permet leur imbrication.

Schéma circulaire. Il désigne les mailles exploitant les éléments en motifs circulaires. Le terme de motif désigne un groupe d'éléments dont l'agencement se répète dans la maille.

— *Par choix.* Le schéma circulaire présente des motifs dont l'anneau central, plus grand, relie plusieurs éléments formant ainsi un agencement rayonnant. Ce schéma se compose de la répétition de ce motif. La maille présente alors des évidements qui rappellent la dentelle. Cette esthétique de l'évidement se retrouve dans le schéma circulaire qui se présente sous deux systèmes. Soit les motifs sont reliés par des chaînes formées d'éléments et d'anneaux. Cette jonction se fait à l'horizontale et à la verticale. Les motifs sont reliés indirectement les uns aux autres par ces bouts de maille, ce qui produit de grands espacements entre eux. Ou bien, la maille est une juxtaposition de motifs, ce qui crée un évidement au centre des motifs et entre eux. L'espace entre deux motifs en crée un autre, chaque motif ayant deux éléments en commun avec ceux mitoyens. Le dernier cas est le plus intéressant techniquement car l'imbrication des motifs est plus recherchée et moins facile que le recours à des jonctions extérieures aux motifs.

— *Par contrainte.* Je n'ai trouvé aucun cas d'utilisation de ce schéma qui soit dû à une monopossibilité d'assemblage d'un élément. Elle existe peut-être sur des modèles dont je n'ai pas eu connaissance et il n'est pas à exclure que les créations à venir fournissent des exemples à ce cas.

2. La mobilité de la maille.

La maille peut avoir deux qualités, soit elle est souple car ses éléments sont mobiles, soit, au contraire, c'est l'absence de flexibilité qui domine. Nous allons voir que ces qualités peuvent être déterminées par les caractères des éléments comme des anneaux. Le manque de mobilité peut être recherché ou réduit.

Selon les anneaux. Pour un même élément, si l'anneau utilisé est d'une grosseur passant juste dans les perforations de l'élément, le maillon ainsi formé sera peu mobile puisque l'anneau ne pourra pas tourner. Un anneau dont le diamètre fera se toucher deux éléments bloquera également le maillon. Donc l'utilisation d'un anneau de dimension adaptée aux perforations et à la dimension des éléments évitera la raideur.

Pour une même technique, quand une des unités fabriquant diffère seulement par sa dimension, on obtient un fabriqué différent dont les caractéristiques sont à l'opposé : souplesse ou rigidité. Un même modèle peut contenir des anneaux de tailles différentes ce qui permet de structurer l'ensemble, rendant plus ou moins flexibles certaines parties.

En augmentant la distance entre les motifs par l'utilisation d'anneaux supplémentaires la maille devient plus élastique car la distance entre les motifs est plus grande. Les anneaux sont toujours à la perpendiculaire des éléments, ce qui a pour conséquence dans l'utilisation d'anneaux supplémentaires que le nombre total d'anneaux entre deux éléments doit être impair pour que la maille reste plate ; dans le cas contraire la maille vrillerait.

Parfois c'est la disposition des éléments dans la maille qui conditionne le nombre d'anneaux à utiliser. En effet pour une pastille ronde à quatre trous, et une maille de schéma diagonal il suffit d'un anneau entre les pastilles pour les relier deux à deux. Pour une maille orthogonale composée de rectangles reliés quatre à quatre la liaison se fait par un anneau supplémentaire passant dans les quatre anneaux sortant chacun d'un angle. L'utilisation de cet anneau intermédiaire, tout en permettant cette liaison, augmente légèrement la distance entre les éléments, ce qui «assouplit» la maille.

Selon les éléments. La dimension des éléments influe également sur l'élasticité d'une maille. Plus les éléments à relier sont de dimension réduite, plus la maille est fluide ; inversement, de grands éléments raidissent la maille. Avec de petits éléments, la maille présente un plus grand nombre de point de pliure ce qui la rend plus mobile, alors que des éléments plus grands réduisent cette possibilité.

C. Synthèse des variantes d'assemblages.

Le procédé d'assemblage de la maille présente, sous un même système, trois variantes possibles. Nous allons voir que différents éléments peuvent être reliés de la même façon, qu'un même élément peut être assemblé de différentes manières et qu'un même résultat peut s'obtenir par différents assemblages.

1. Un assemblage pour plusieurs éléments.

Les anneaux jouant un rôle de liaison, tout ce qui peut être perforé peut être intégré à la maille ou rapporté. Cela explique la présence parmi les éléments de verres et de fourchettes en plastiques, de tamis, de diapositives, de poches d'eau colorée ou encore de ventouses. Le choix et le traitement de tels matériaux seront étudiés dans la partie suivante. Ici nous allons nous attacher à voir quel rapport ces objets entretiennent avec la maille en tant qu'elle est structure du vêtement.

Dans la structure de la maille. Les robes de schéma orthogonal où les éléments sont remplacés par des diapositives transparentes sont des exemples de polytropie car il y a utilisation d'un même dispositif, c'est-à-dire l'association d'unités par des anneaux, mais d'un point de vue mécanique les diapositives se substituent aux éléments. Cela marque une différence sur l'axe taxinomique : un fabriquant change par rapport aux mailles analysées auparavant mais pas le système technique.

Par contre, les tamis utilisés dans une maille (fig. 2) ne sont pas intégrés de la même manière que les diapositives. Leur agencement les uns par rapport aux autres est de type orthogonal mais ils ne sont pas reliés à l'aide d'anneaux, inutilisables dans ce cas. Le mode de liaison choisi pour ce modèle est celui de vis et de boulons. Cela semble une exception par rapport à la maille à anneaux mais on y retrouve le principe d'exploitation de perforations. D'un point de vue mécanique, les moyens ne sont pas exactement les mêmes que ceux de la maille traditionnelle : on exploite le système de perforation mais pas le même mode de liaison. D'un point de vue mécanologique les moyens utilisés sont envisagés pour aboutir également à une pièce de vêtement ; donc en changeant de fabriquant on peut garder une partie du système technique.



Fig. 2 — Automne-hiver 1996-1997, modèle n° 40. Minirobe bustier noir et or avec ceinture - jupa tamis rebrodés pastilles irisées et noires.

Sur la surface de la maille. Des objets peuvent aussi être réappliqués sur la maille, comme c'est le cas de la robe comprenant des verres en plastique. Les verres sont perforés afin de pouvoir être fixés sur la maille qui compose la robe, à l'aide d'anneaux et également pour pouvoir être reliés entre eux pour créer une impression de tutu.

On retrouve la même exploitation pour les poches d'eau colorée. Cette intégration d'objet a déjà été réalisée dans des collections précédentes, notamment dans la collection automne-hiver 1992-1993 avec une tunique dans laquelle sont intégrés les hauts de bouteilles plastiques, mais ce n'est qu'un exemple parmi d'autres.

2. Un élément pour plusieurs assemblages.

Un élément et plusieurs schémas de construction. Les pastilles rondes à cinq perforations souvent utilisées dans les modèles Rabanne peuvent être assemblées de diverses façons. Elles peuvent suivre aussi bien un schéma orthogonal superposé ou juxtaposé, que diagonal et peuvent être aussi présentes à la surface d'un modèle comme éléments rapportés sur la maille.

Un élément et plusieurs dispositions. D'autres éléments comme ceux en forme de dragée à deux perforations peuvent présenter diverses dispositions. Soit assemblés en escalier, traités en schéma diagonal et disposés alternativement à l'horizontale et à la verticale. Il existe parmi des modèles plus anciens des exemples où ils s'adaptent également à un traitement en schéma diagonal avec tous les éléments dans le même sens. Et ils pourraient aussi être intégrés à une maille de schéma orthogonal.

Ces exemples montrent qu'un élément n'est pas cantonné à un schéma de construction et qu'il ne répond pas à une disposition unique dans ce même schéma.

3. Un même effet pour plusieurs assemblages.

Pour illustrer ce point, la démonstration sera centrée sur le jersey de métal pour le matériau et sur les fronces quant au résultat recherché. Dans le travail sur le jersey de métal on trouve quatre modes d'assemblage différents pour cet effet.

Le crochet. La condition première pour l'utiliser est de retirer tous les maillons au bord des pièces à relier afin que celles-ci soient bordées par une rangée d'anneaux. C'est la possibilité de passer le fil à crocheter à travers ses anneaux qui permet la jonction. Pour obtenir les fronces il suffit alors de passer un anneau de la partie A à travers deux ou trois anneaux de la partie B. Comme proportionnellement une plus grande masse de jersey est «condensée» sur une pièce dont la mesure est plus réduite, elle fronce.

Ce système est ancien dans cette maison de couture et a déjà été utilisé dans les années soixante-dix, particulièrement dans la collection automne-hiver 1972-1973. Les fronces ne se limitent pas à une partie du vêtement et leur emplacement est varié.

Les anneaux supplémentaires. Une autre possibilité est d'utiliser de petits anneaux, autres que ceux contenus dans le jersey de métal. Pour cela il faut également dégager les anneaux du jersey sur les bords à relier et cette fois la liaison se fait en reliant un anneau sur deux de la partie à froncer sur chaque anneau de la partie qui sert de base.

Les anneaux du matériau. Le même effet de fronce peut être obtenu en se servant uniquement des anneaux du jersey de métal. Il existe deux possibilités qui dépendent du sens dans lequel est traitée la pièce de jersey de métal qui sera froncée, par rapport à celle où elle est raccrochée.

— *Même sens.* La première est d'utiliser le principe d'assemblage simple du jersey qui consiste à se servir des griffes des éléments le composant pour retenir les anneaux qui bordent la partie à ajouter. Dans le cas d'une jupe, les anneaux bordent uniquement la ceinture alors que ce sont les éléments carrés qui sont laissés en haut du tablier. Pour ce dernier et la ceinture, le jersey est pris dans le même sens. La fronce est obtenue en assemblant deux maillons comme ils se présentent initialement dans le matériau (chaque griffe est passée dans un anneau libre) et en ôtant le troisième. Ceci laisse un espace vide qui est camouflé par le resserrement du maillon suivant qui s'accroche à la suite des anneaux de la ceinture. Ou bien en fixant les deux éléments suivants à un anneau chacun au lieu de deux.

— *Autre sens.* Les fronces peuvent découler d'une accroche différente incluant une bascule de la pièce à froncer. Si la partie qui se fronce est désassemblée en diagonale par rapport au sens habituel du jersey de métal, elle présente sur son bord l'alternance d'une griffe libre par élément et d'un anneau. Il suffit de passer chacune de ses griffes dans un anneau dégagé à cette fin de la bande de support. À cet endroit le jersey est en biais, sa mesure est donc plus grande que la partie sur laquelle il se rapporte. Les fronces sont donc issues de cette bascule et de la disproportion entre la partie en droit fil et celle en biais.

II. LA RÉALISATION DES MODÈLES

La maille, dont nous avons vu le mécanisme de construction, doit prendre le corps pour trajet afin qu'il y ait vêtement. Le vêtement présente plusieurs parties qui impliquent des formes différentes en fonction du résultat à obtenir; comment sont-elles déterminées et existe-t-il des applications spécifiques à la technique étudiée? Enfin nous analyserons les détournements de matières et d'objets pour comprendre ce qu'ils présentent d'innovant du point de vue de la texture et voir si cela a une répercussion sur la vêtue.

A. De la mesure au montage.

1. Trois étapes en une opération.

Les différentes étapes de l'élaboration d'un vêtement, qui sont distinctes en couture peuvent se condenser en une seule opération en ce qui concerne la bijouterie. Nous allons reprendre ces différentes étapes pour synthétiser la spécificité de la réalisation d'un vêtement dans la technique bijouterie par rapport à son homologue en tissu.

Le tissage. Le tissu est un matériau dont les composants sont déjà assemblés avant qu'il soit travaillé en couture. L'équivalent de cette étape en bijouterie se fait dans

l'atelier par l'assemblage des différentes unités qui composent la maille. Cette opération s'effectue pour le matériau qu'est le tissu avant son utilisation, alors que le matériau qu'est la maille doit être produit. Nous avons vu que la maille résulte de l'assemblage de différentes unités, sa mesure varie donc en fonction de l'étendue qui est ainsi obtenue.

Ceci explique en partie que le temps de réalisation des modèles en bijouterie est plus long que celui des modèles en tissu.

La coupe (ou son absence). Le seul cas de coupe vient du traitement que peut recevoir le jersey de métal, lié à l'utilisation d'un patron⁹. Lorsque le travail porte sur les différentes parties d'un modèle complexe car proche du corps et de ses formes accidentées, comme un maillot de bain, l'expérience a appris que l'utilisation d'un patron était possible et qu'il permettait d'obtenir le résultat attendu. Il sert de guide et son utilisation dans le traitement du jersey de métal permet d'aller plus vite que s'il fallait procéder par essais et retouches successives. Il permet alors une économie de temps et influe sur l'ouvrage qui devient plus productif. La pièce découpée dans le jersey de métal d'après un patron est une réplique de ce dernier car elle en est la copie quant aux dimensions, bien qu'ils soient dissemblables par le matériau. Ce n'est pas le cas pour le tissu dont le patron reste une image puisqu'il ne comprend pas la totalité de la mesure nécessaire au montage, je fais ici allusion aux marges rajoutées pour les coutures et les ourlets.

Ce gain de temps est amplifié par l'utilisation de ciseaux qui favorisent l'emploi d'un patron, tous deux permettent de prélever les différents empiècements du futur vêtement. La découpe aux ciseaux découle de l'analyse du matériau qui offre cette possibilité dans son exploitation.

Pour le cas du jersey de métal, même s'il y a désassemblage manuel ou coupe de toute façon il est réassemblé, il y donc fabrication. Pour la maille produite dans l'atelier bijouterie, l'étendue qu'on lui accorde relève de la même démarche que celle imposée par la coupe dans le tissu ou le jersey de métal puisque la forme des parties d'un modèle est donnée par l'étendue de l'assemblage. On peut comparer ce qui diffère entre les deux techniques à un système d'élaboration par négatif/positif. Pour le tissu on retire de la pièce de matériau ce qui ne servira pas, alors que pour la bijouterie on crée ce qui servira au modèle.

Le montage. Joindre deux pièces de tissu suppose que leur découpe prenne en compte cette liaison. Les dimensions et la forme des parties à coudre doivent être identiques sur les deux pièces. Une fois le montage effectué, il est localisable car il est autant visible sur l'envers où reste une marge de tissu, que sur l'endroit où la couture n'empêche pas les deux pièces d'être distinctes. La maille étant une suite d'anneaux et d'éléments, la jonction des parties composant un modèle peut se faire n'importe où et il n'y a pas de moyen de localiser ces jonctions. En effet, il n'est pas obligatoire de former plusieurs parties distinctes comme les manches puis le corps du vêtement avant de les relier. Les dimensions et les formes étant définies au moment de l'assemblage de la maille, il n'y a pas d'ordre dans la fabrication des différentes pièces ni

⁹ Le patron en couture est un modèle de papier ou de toile qui donne la mesure des différentes parties. Il permet de couper dans le tissu la quantité nécessaire dans le moule adéquat.

de délimitation stricte des parties à former. Ainsi la réalisation d'un modèle en bijouterie peut être commencée par n'importe quelle partie.

Il y a cependant des exceptions. Dans le cas d'emmanchures raglan, elles sont souvent préparées à part tout comme l'endroit en biais où elles se raccordent. Mais une fois la jonction effectuée elle est indécélable pour un œil non exercé. L'utilisation de manches kimono, par contre, rend la localisation impossible même si les manches ont été préparées indépendamment du reste du vêtement. Mais une indication peut être donnée par le mélange d'imprimé ou de couleurs. Les jonctions réalisées bord à bord impliquent qu'elles soient difficilement repérables. Cela provient du matériau et de la technique qui permettent que l'étape du montage se fonde dans l'assemblage de la maille.

Donc c'est dans la même étape de construction de la maille et de délimitation de la forme à obtenir que s'opère le montage des différentes pièces du vêtement, alors que toutes ces opérations sont distinctes dans la technique du tissu.

Le système de montage de la bijouterie diffère de celui du tissu puisqu'il ne procède pas de différentes parties distinctes à assembler. Avec la maille, le modèle se crée au fur et à mesure que sa texture est assemblée. Il est matérialisé en même temps qu'elle est assemblée.

Ce principe d'absence de coutures et de plusieurs étapes de l'élaboration résumées à une seule a déjà attiré Paco Rabanne. On retrouve cette démarche dans le prototype de moulé «Giffo» réalisé en 1970 par une vaporisation de chlorure de vinyle sur un moule. Cela donnait un vêtement sans couture en une seule opération. Déjà en 1968 avec la «cardine», Pierre Cardin avait pensé une robe préformée en tissu coulé dans un moule sans couture et infroissable, en affirmant que c'était «la fin du coupé-cousu»¹⁰. À la différence de Rabanne, Cardin reste fidèle au tissu alors que le «Giffo» privilégie une matière moderne et un procédé technique innovant.

2. Ajustement au corps ou évasement.

Il existe des astuces qui permettent d'ajuster un modèle au corps pour mieux l'adapter à l'anatomie, ou pour lui donner une forme voulue par le créateur. Augmentation et diminution sont des opérations qui permettent de rajouter du matériau ou bien d'en enlever, elles sont communes aux deux techniques.

Les pinces. Exemple d'une diminution, elles permettent de retirer une certaine quantité de tissu pour ajuster le modèle au corps. Elles sont la transition entre les parties cintrées et celles plus amples. Dans un modèle en tissu les pinces se voient sur l'envers car c'est là qu'est rabattue la partie de tissu qui est en trop. On peut les déceler également sur l'endroit par la trace laissée par la couture. Dans un modèle de bijouterie, que le surplus de matériau soit ôté de l'étendue de la maille ou bien omis dans son assemblage, dans les deux cas les raccords se fondent dans le reste de la maille dans les schémas diagonaux.

¹⁰ Interview donné dans le *Elle* du 19 Août 1968, ap. Florence Müller, «La mode contemporaine : entre création et industrie», in *Mode et art*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 29 juin 1995-7 janvier 1996, p. 4-33, p. 19.

Elles sont plus perceptibles dans les schémas orthogonaux où elles se marquent par une rupture de l'alignement des éléments composant des mailles orthogonales juxtaposées, ou par une non-continuation de certaines bandes qui se raccrochent en biais sur d'autres pour les mailles orthogonales superposées.

Le resserrement produit par les pinces doit parfois être renforcé par un autre système. Le moyen utilisé est alors celui d'anneaux de petite dimension qui, reliant deux à deux les anneaux de la maille, en diminuent la distance et resserrent du même coup les éléments.

Les quilles et les basques. Leur principe est l'inverse de celui de la pince, il s'agit d'augmenter la quantité de maille à l'arrière ou autour du vêtement. Les quilles ont le même rôle que les fentes qui est de faciliter le déplacement de leur porteur en palliant l'entrave à la marche que provoquerait une jupe complètement fermée. Cette augmentation de l'étendue de la maille est plus perceptible que les pinces. L'augmentation commence au niveau des genoux, dans le prolongement de la ligne du milieu du dos. Dans un premier temps, l'assemblage est continué en diagonale de chaque côté de cette ligne. Pour joindre les deux parties ainsi réalisées, on utilise des anneaux qui relient entre elles les lignes horizontales de la maille.

Les basques des vestes sont aussi issues d'une augmentation de la nappe de maille. Mais plutôt qu'une seule grande augmentation, il s'agit de plusieurs petites placées tout autour du bas d'une veste. Cela permet de mieux répartir le surplus de matériau autour de la partie à élargir.

Dans ces deux cas, pour la technique du tissu, les augmentations sont envisagées dès le début et doivent être incluses dans la découpe des pièces qui seront assemblées pour former le modèle. Par contre, en bijouterie le corps d'un vêtement qu'il soit avec ou sans augmentations présente le même aspect. Les augmentations ne sont perceptibles qu'à l'endroit où elles sont placées, ce qui permet de modifier un modèle en cours de réalisation plus facilement que dans l'autre technique. Le seul moyen de déceler la présence d'une pince ou d'une augmentation est de repérer une anomalie dans la répétition des éléments de la maille : une unité manquante ou ajoutée, un resserrement des éléments par l'absence de certains d'entre eux ou par l'utilisation d'anneaux autres que ceux attendus dans la structure de la maille.

Mannequin : prise en compte immédiate du corps. Les modèles en tissu sont entièrement montés à plat avant d'être placés sur un mannequin d'atelier en bois et en tissu pour voir comment ils «tombent». Les modèles en bijouterie sont, eux, montés directement autour de ces mannequins. Cet outil permet de prendre directement en compte le corps au moment de l'assemblage et du montage car le mannequin est à la fois image et réplique d'un corps. Il est l'image d'un corps car il n'en possède pas toutes les caractéristiques. Et il est aussi réplique par les mensurations qu'il inclut. Ces mensurations ne sont pas celles d'un individu en particulier mais celles des tailles préétablies. Son utilisation permet qu'en même temps que les modèles sont montés, le résultat prenne forme. Ils se substituent à des individus en permettant de tenir compte des principaux accidents anatomiques du corps humain.

B. Les contraintes de construction.

Les éléments peuvent déterminer ou orienter les différentes constructions possibles comme celui des emmanchures. Mais la contrainte majeure vient de la rigidité qui est propre aux matériaux ou qui découle de leur traitement.

1. Les emmanchures.

Il existe deux grands types d'emmanchures qui vont l'une avec les manches raglan¹¹ et l'autre avec les manches kimono¹².

La maille. Une maille composée d'éléments à double accroche permet de monter, au choix, une emmanchure raglan ou kimono. Par contre l'utilisation d'un motif à triple accroche dirige la construction de la manche vers la version raglan, mais c'est seulement au moment de la réalisation que l'on se rend compte de cette monopossibilité technique. Un essai de manche kimono avec la rigidité de cette maille donne quelque chose qui tombe mal, ne permettant pas l'ampleur nécessaire à l'épaule. Ce modèle répond donc à une finalité empirique.

Le jersey de métal. Pour le jersey de métal l'emmanchure kimono est plus facile d'utilisation car la disposition des parties qui la composent implique un système de répétition de la structure de cette maille. Mais il existe un cas d'emmanchures raglan dans la collection printemps-été 1997. En fait les manches sont raglan au niveau de la liaison avec le reste du vêtement mais présentent une pointe au lieu de deux, ce qui indique une adaptation du montage habituel par rapport au matériau employé. Le bas de la manche est, par contre, de type kimono. Puisqu'il n'y a qu'une pointe qui est raccordée, l'angle de l'épaule n'est pas formé et la manche est continue du col à son autre extrémité. Donc le résultat est mixte, seule la partie qui est montée sur le corps du vêtement fait allusion par sa forme à une emmanchure raglan alors que le reste reprend le principe de la manche kimono. Les deux systèmes sont mélangés et malgré une tentative d'adaptation, il reste une prédominance du système kimono sur le système raglan pour le jersey de métal.

2. La rigidité des matériaux : la réduire.

Certains matériaux à travailler se présentent sous forme de plaques. Lorsqu'ils sont découpés en éléments, tous ne vont pas avoir les mêmes mesures et formes, elles dépendent de leur emplacement sur le modèle.

¹¹ L'emmanchure raglan présente la caractéristique qu'une fois montée, elle prend en compte la pente d'épaule puisque l'épaulement remonte jusqu'au col par des coutures biaisées. Pour être monté au corps d'un vêtement il faut donc que celui-ci soit préparé en biais au niveau des raccords.

¹² Le terme de manche kimono est emprunté au costume traditionnel japonais et à son système de montage. Il désigne de larges manches dont l'emmanchure ne présente pas de couture (dans la technique du tissu) puisqu'elles sont coupées dans la continuation de la même pièce d'étoffe que le reste du vêtement.

La découpe des éléments d'une combinaison (fig. 3) inclut leur emplacement. Dans ce cas, la fabrication ne débute pas avec l'assemblage mais commence avec le débitage de la plaque et la préparation de ces futurs éléments qui vont recevoir un traitement de bijouterie. Le haut se compose de rectangles plus petits que ceux du pantalon car cette partie est plus près du corps. Leurs dimensions réduites augmentent les points de liaison ce qui donne une maille moins rigide. Ainsi il est possible de réaliser les pinces de poitrine et de se rapprocher de l'anatomie. La forme des éléments du décolleté en «v» est adaptée à leur placement car ils sont en triangles, c'est-à-dire un demi-rectangle coupé en diagonale. Cette adaptation de la forme de l'élément à son emplacement se retrouve aussi à l'entrejambe où la même découpe en biais est utilisée pour suivre les lignes du corps et permettre de marcher. Par contre, les jambes de la combinaison sont composées de rectangles dont la longueur augmente plus ils sont placés bas. Cela s'explique par le fait que cette partie du vêtement ne moule pas les jambes, il n'y a donc pas besoin d'avoir recours à des éléments de dimensions plus réduites.



Fig. 3 — Printemps-été 1997, modèle n° 4. Combinaison en métal et plastique blanc (série des quatre éléments : l'air).

Nous venons de voir que la rigidité d'un matériau peut être contrecarrée par son traitement en éléments. La division du matériau qu'opère sa découpe amoindrit une de ses caractéristiques tout en conservant celles utiles : sa couleur, sa possibilité d'être perforé et son aspect car ils serviront la fin voulue. De plus, il n'y a pas une découpe mais des découpes puisque chaque élément, par sa forme, intègre son placement sur le modèle. Ainsi l'anatomie est prise en compte. L'utilisation d'éléments et non de plaques entières de métal ou de plastique montre une volonté de réaliser un vêtement portable.

3. La rigidité des matériaux : la maintenir.

Par le traitement qui est fait des matériaux la rigidité peut, au contraire, être recherchée et utilisée pour mettre en forme un modèle. Elle a été utilisée dans le bustier d'une robe de la collection automne-hiver 1997-1998. Cette robe est réalisée à partir de plaques de déchets ménagers anglais compressés. Le bustier est réalisé par l'assemblage d'éléments de dimension importante par rapport aux découpes habituelles. La plaque y est réaménagée de façon à prendre en compte la forme générale du buste tout en conservant sa raideur. Elle est articulée en seulement neuf morceaux qui respectent l'imprimé en formant ainsi une coque autour du buste.

La rigidité peut également être obtenue par l'assemblage des unités de la maille pour la réalisation d'un bustier. Le schéma de construction étant de type circulaire, la rigidité s'obtient par l'emploi d'un maximum d'éléments par anneau. Cela a pour conséquence d'empêcher les éléments de glisser autour des anneaux qui les relient en se bloquant entre eux, ce qui réduit la flexibilité de la maille. Les motifs ainsi obtenus sont reliés les uns aux autres par deux éléments qui sont inclus dans les motifs mitoyens, ce qui renforce le maintien. La maille est alors peu articulée et prend la forme qui lui est donnée. Le bustier ainsi obtenu est une sorte de coquille qui reprend les formes des accidents du corps sans les entraver.

Même si ces matériaux ne sont pas couramment traités en vêtement, les choisir et les utiliser de façon à les rendre portables participe à la remise en cause de «l'illusion d'une étoffe continue»¹³. Dans son livre, L. Kamitsis illustre ce point de vue par le cas des vêtements en fourrure qui, dans leur traitement traditionnel, ne doivent pas laisser apparaître le raccord des différentes pièces. Alors que Paco Rabanne en proposa un autre traitement : il découpa la fourrure en bandes et utilisa le tricot comme mode d'assemblage, affichant ainsi la non continuité des pièces. Les tissus, particulièrement ceux avec des imprimés, relèvent de la même démarche où les raccords doivent être le plus imperceptibles possible. À l'opposé, la bijouterie laisse apparaître les jonctions des unités qui la composent et s'en sert même dans le dessin de ses motifs. En même temps qu'elle construit un modèle, la maille affiche son mode de composition en laissant visibles tous les points de liaison.

¹³ L. Kamitsis, *Paco Rabanne, les sens de la recherche* (édition Michel Lafon, Paris, 1996), p. 158.

C. Texture et vêture.

Un vêtement en bijouterie peut inclure dans ses matériaux des produits détournés de leur utilisation courante. Il peut s'agir de texture ancienne habituellement utilisée autrement dans le monde de la couture. Mais la recherche de nouveaux matériaux peut aller jusqu'au détournement d'objets n'ayant aucun rapport avec le milieu de la mode et étant fabriqués à d'autres fins. Déjà l'utilisation de plaques de déchets pour réaliser une robe témoigne d'une démarche de recherche pour faire de ce produit un vêtement. Mais dans ce cas, les déchets ont subi deux transformations. La première est leur conditionnement sous forme de plaque et la deuxième la découpe préalable à leur emploi sous forme de robe.

Le terme de texture va servir à désigner les matériaux à travers leur utilisation dans la maille où ils deviennent fabricants. Celui de vêture inclut deux définitions : la coupe d'un vêtement (son aspect) et le changement d'état que le port d'habit peut instaurer. Ici nous parlerons de vêture au sens de coupe, les questions relatives à l'habit et à l'abri dans le vêtement seront traitées dans la partie suivante. Il faut maintenant voir comment sont employées certaines textures et quelle est leur incidence sur la vêture.

1. Nouveau caractère d'une texture ancienne.

Dans la collection automne-hiver 1996-1997, une série de modèles a été réalisée à base de dentelle. Elle n'y est pas utilisée comme broderie pour décorer un vêtement en tissu mais elle compose les modèles et est assemblée par des anneaux. L'application de la technique bijouterie pour le traitement de cette texture présente une recherche qui s'illustre dans l'élection d'un nouveau trait utile alors inexploité et dans un nouveau mode de composition.

Élection d'un nouveau trait utile. Les ouvrages fabriqués, auxquels appartient la dentelle, incluent plusieurs caractères dont certains servent à leur utilisation. Mais d'autres sont présents même s'ils ne sont pas habituellement exploités. Pour cela il est possible de détourner de leur usage courant des produits et nous allons voir comment l'utilisation de la dentelle est revue par Paco Rabanne et quel trait utile il a découvert et exploité. L'emploi du système d'assemblage de la bijouterie appliqué à la dentelle est possible par une analyse de cette texture dont la caractéristique est de présenter des jours donc des perforations exploitables. La texture qu'est la dentelle présente donc la possibilité de s'inclure dans une maille, devenant un de ses fabricants.

En recevant des anneaux comme mode de liaison, la dentelle se substitue aux éléments comme c'était le cas pour les diapositives. Mais à la différence de ces dernières nous allons voir que les anneaux n'y sont pas employés de la façon courante.

Nouveau mode de composition. La disposition des anneaux s'adapte à cette texture et à ces possibilités. Dans les autres mailles, l'anneau est perpendiculaire aux éléments qu'il relie alors qu'ici il est disposé à plat, dans le même sens que la dentelle. Il en résulte deux nouveautés en plus de l'utilisation nouvelle d'une texture ancienne et de la découverte d'un nouveau trait utile. D'une part, un nouveau rapport de composition par le changement de sens des anneaux. Et d'autre part un autre rôle conféré aux anneaux qui ne sont plus seulement un simple mode de liaison. Ils jouent

alors un rôle décoratif qui prend plusieurs aspects. Ceci est visible sur une robe (fig. 4) où les anneaux jaunes et rouges se détachent sur le noir de la dentelle. Ils sont également disposés sur le bas de la robe où l'on voit qu'ils ne servent pas à sa construction mais à faire de l'effet. L'effet est double puisqu'ils créent de l'esthémotopée visuelle, à la fois de couleurs et de mouvement et de l'esthémotopée sonore par leur cliquetis. Le rôle de broderie est ici tenu par les anneaux et non par la dentelle, leur usage est ainsi inversé.

Ce double détournement d'une texture ancienne a un antécédent dans les robes réalisées en boutons de 1970 où les trous des boutons destinés au passage du fil sont utilisés pour passer des anneaux, ce qui constitue un des détournements. L'autre est d'avoir utilisé un élément destiné à répondre à une modalité de fermeture pour en faire une robe. Ces détournements de texture sont issus des transformations qu'opère la raison technique. Même si à première vue les matériaux ne semblent pas très originaux, comme le dit P.-Y. Balut dans le catalogue de l'exposition sur Paco Rabanne qui s'est tenue à Marseille : «c'est dans l'analyse technique du fabriquant que se trouve fabriqué du nouveau»¹⁴.

Un autre modèle illustre aussi la recherche de nouvelles compositions par le mélange d'une maille bijouterie et de tubes de lurex envisagé à travers toutes les possibilités. Les tubes sont tissés à travers la maille au niveau du buste en passant dans les anneaux, traités en grosses boucles au bas de la robe et effilés au niveau de l'encolure. En un seul modèle on trouve une exploitation maximum du matériau que sont les tubes de lurex, ainsi que trois modes de compositions avec la structure de la maille.

En ce qui concerne la vêtue, les modèles en dentelle sont plus innovants que ceux en boutons. Ces derniers peuvent s'inclure dans une maille de schéma diagonal courante dans les créations Rabanne. Et deviennent, si on excepte leur détournement, des éléments parmi d'autres. Par contre, les robes en dentelle présentent un assemblage qui leur est spécifique. Les bandes utilisées sont reliées en plusieurs lignes de jonction, ce qui rappelle le patchwork. Cet exemple présente une vêtue plus innovante du point de vue de sa réalisation, même si ce n'est pas le cas du point de vue de sa forme.

2. Exploitation d'objets fabriqués.

Le système d'assemblage par anneaux permet de relier tout ce qui est perforé ou qui peut l'être. De ce principe découle l'utilisation d'objets fabriqués. Le détournement d'ouvrages est une démarche originale quant à son application au vestimentaire mais qui n'est pas nouvelle dans les créations Rabanne. L'innovation que constitue l'emploi de ces objets est d'abord celle des moyens car les bouteilles d'eau (automne-hiver 1992-1993), disques laser (printemps-été 1988), verres en plastique (automne-hiver 1995-1996), diapositives (printemps-été 1996), tamis (automne-hiver 1996-1997), sont rarement les composants d'un vêtement. Pour voir quels rapports ces moyens entretiennent avec leur fin, il faut étudier le traitement qui en est fait, c'est-à-dire comment ils sont utilisés par rapport à la maille et l'analyse fabriquant qui précède leur exploi-

¹⁴ Cf. *infra*, n. 25.

tation. Pour illustrer ce point, nous allons reprendre les exemples des modèles en verres plastiques, en diapositives et en tamis abordés dans la première partie.

Autour d'une maille. Le traitement des verres plastiques est le plus simple puisqu'ils sont accrochés sur une robe. Les verres sont groupés en double motif de quatre dont le premier sert de support aux trois autres. La multiplication de ces motifs crée une sorte de tutu bicolore. Comme ils sont reliés par des anneaux, ils ont donc été perforés et perdent ainsi leur qualité de réservoir, qui n'est pas un trait utile dans l'utilisation qui en est faite. La sculpture issue de l'assemblage de ces verres est réappliquée sur une robe en bijouterie dont la structure de la maille n'inclut pas directement ces objets.

Dans une maille. Le traitement des diapositives est le même mais leur emploi diffère. Les diapositives sont des carrés dont les supports en plastique sont également perforés pour recevoir des anneaux afin, dans ce cas, d'être intégrées directement dans une maille. Elles sont percées aux angles puis assemblées suivant un schéma orthogonal juxtaposé, ce qui les rapprochent des éléments plus «classiques». Sur certaines parties des robes les diapositives sont agencées en triangles afin d'éviter la banalité d'une surface continue. L'innovation qu'est leur utilisation ne se répercute pas sur la vêtue à porter qui reste une simple robe. Ce qui est étonnant est le revêtement à montrer et non le traitement qui reste habituel dans la technique bijouterie.

Une nouvelle maille. La jupe composée de tamis présente un moyen nouveau pour une fin connue mais techniquement son assemblage diffère des mailles traditionnelles. En tant que moyen envisagé dans son rapport à sa fin, les tamis sont dissociés de leur manche afin d'utiliser seulement leur partie circulaire, car il est un obstacle à leur assemblage. Ce n'est pas le cas des deux supports placés à l'opposé du manche qui sont laissés alors qu'ils ne sont pas utiles à l'assemblage. Les tamis de plusieurs dimensions sont percés à quatre endroits sur le bord de plastique qui cerclé le grillage. Mais vis et boulons remplacent les anneaux qui n'assureraient pas une liaison solide, leur forme circulaire laisserait basculer les tamis. En tant qu'éléments fabriquant, les tamis passent par une sélection des caractères utiles à la fin qu'est la



Fig. 4 — Automne-hiver 1996-1997, modèle n° 24.
Robe en dentelle métallisée noir et rouge brodée métal.

jupe : leur forme circulaire et leur grillage sont retenus pour leur exploitation. Les caractères inutiles à la fabrication sont soit ôtés, pour les manches, ou laissés quand ils ne sont pas un obstacle à la performance.

Il est innovant de réaliser un vêtement en tamis, donc leur simple utilisation pourrait satisfaire le goût de l'expérimentation et le sens de la dérision. Mais leur traitement montre que plusieurs possibilités sont exploitées dans leur disposition qui alterne endroit et envers, c'est-à-dire avec le grillage concave ou convexe. Le grillage sert de support à des éléments variés dont la disposition dépend du sens du tamis. L'effet de volume donné par les surfaces convexes est renforcé par de fines tiges en plexiglas. Là encore les anneaux ont été remplacés par un autre mode de liaison. Le principe du percement est toujours exploité mais c'est un fil de fer qui relie les différents éléments. Ce fil permet par sa petite dimension de passer à travers les trous du grillage des tamis, il est ensuite enroulé sur lui-même pour fixer les éléments.

Dans chacun de ces exemples ont été employés des outils, c'est-à-dire des pouvoir-faire. Les verres sont un pouvoir-contenir afin de faciliter l'acte de boire, les diapositives sont un pouvoir-voir afin de restituer une photographie et les tamis sont un pouvoir-égoutter. Dans leur fabrication sont déjà mis en relation des moyens et des fins destinés à les réaliser. Mais un objet ne correspond jamais exactement à sa fin, c'est peut-être pour cela qu'il est possible de l'exploiter autrement. Comme un ouvrage est issu de l'analyse des moyens par rapport aux fins et de celle des fins par rapport aux moyens, cette analyse ne sélectionne que les caractères qui serviront à produire l'ouvrage mais n'exclut pas pour autant les autres caractères qui restent présents. Et c'est de l'exploitation de ces derniers que peut venir des utilisations innovantes.

Les verres et les diapositives sont des cas d'instrumentation, une relation directe d'un moyen à sa fin car ils remplacent des éléments. Puisqu'ils sont des produits fabriqués à une autre fin qu'à la réalisation d'une robe, ils gardent des caractères inutiles à cette application. La dimension des verres est préétablie et le fond des diapositives reste transparent, leur rôle de restitution de photographie ne rentrant pas dans la fabrication d'une robe. Le recours à des objets fabriqués peut également passer par une adaptation de ceux-ci afin de les rendre exploitables et amène aussi à repenser la construction de la maille et à adapter son mode de construction à son nouveau matériau.

Ces matériaux industriels sont aussi exploités par l'atelier couture qui lors de la collection automne-hiver 1997-1998 a réalisé des ensembles en revêtement d'auto-route. Le choix d'objets fabriqués rappelle les *Ready-Made* de Duchamp où le principe de l'élection fait partie du processus créatif. Dans ce cas c'est le choix qui fait l'œuvre d'art. Ce détournement de produits industriels, outre une recherche constante de nouveauté des textures, tient aussi (selon le créateur) à une volonté de protection de la planète qui se manifeste par la démonstration qu'il est possible de recycler plus qu'il ne se fait déjà. Une autre motivation sous-tend cette recherche qui est celle de la provocation ou du clin d'œil ironique, comme c'est le cas dans l'utilisation de déchets ménagers compressés pour un modèle de haute couture qui, dans l'acception courante, est un vêtement esthétiquement valorisé qui se doit d'être réalisé avec de somptueuses matières. Mais tout peut faire sensation et c'est l'enjeu dans ce cas.

III. CE QUE CRÉE LE VÊTEMENT EN BIJOUTERIE

Nous venons de voir que le vêtement en bijouterie présente une réalisation qui lui est spécifique. Mais ce vêtement pose par ailleurs un nouveau rapport à l'accessoire car la bijouterie entretient des liens de différents types avec les modèles de tissu et sa technique peut même rejaillir sur ceux-ci. Il faudra ensuite voir ce que le vêtement en bijouterie révèle et quels contenus et finalités du vêtement peuvent être valorisés.

A. Accessoire et vêtement.

Dans l'usage courant, la bijouterie se cantonne aux pièces d'accessoires mais le vêtement en bijouterie amène à reconsidérer les rapports qui peuvent exister entre l'accessoire et le vêtement. Si on tient compte de l'ensemble des créations Rabanne, on s'aperçoit qu'elles peuvent contenir des parties en tissu et d'autres en bijouterie. L'étendue de ces parties et leur localisation sont variables mais on peut classer cette répartition en trois catégories. La pièce de bijouterie peut être une décoration qui s'ajoute à un modèle de tissu. Elle peut aussi, par son étendue, affecter l'ensemble du vêtement. Enfin la technique de la bijouterie peut parasiter la structure d'un modèle de tissu. La différence entre ces trois liens que peut entretenir la bijouterie et un modèle de tissu tient au rapport d'association.

1. Décoration.

La première relation qui peut exister entre la bijouterie et le tissu est un rapport de décoration, au sens que la bijouterie ne fait pas partie de la structure du modèle mais est placée dessus. Elle peut être fixée ou non.

Les accessoires. La bijouterie peut, en reprenant le rôle classique auquel elle est cantonnée habituellement, accessoiriser un modèle de tissu. Mais dans ce cas, l'accessoire selon Paco Rabanne se caractérise par les proportions qu'il prend. Un collier par son ampleur peut «habiller» toute la partie supérieure d'une robe. Cette utilisation d'accessoires de grande taille se retrouve dans plusieurs collections.

Une autre particularité est le mélange d'accessoires dans une même pièce, pratique que l'on retrouve régulièrement au long des dernières collections. Un autre exemple (fig. 5) montre qu'en une même pièce sont réunis casque et boucles d'oreilles, cette association modifie la modalité d'accroche des boucles qui se retrouvent incluses dans la composition du casque. Elles ne sont donc plus faites pour être portées aux oreilles puisque cette association les intègre à un casque dont elles deviennent le prolongement.

Il existe aussi des accessoires plus habituels comme de simples boucles d'oreilles ou des bracelets mais ce qui fait l'accessoire Rabanne est soit sa dimension imposante, soit de nouveaux modes de compositions qui créent un nouveau type d'accessoire en mélangeant ceux qui déjà existent. Le casque-boucles d'oreilles n'est qu'un exemple parmi d'autre, on pourrait également citer les serre-têtes lunettes (printemps-été 1997) ou les lunettes qui sont reliées à un bijou de bouche (printemps-été 1992).

La broderie. Un modèle de tissu peut être brodé d'éléments bijouterie qui peuvent être placés sur n'importe quelle partie. Ce qui fait utiliser le terme de broderie est le mode de liaison utilisée puisque les éléments rapportés sont directement fixés sur le tissu. C'est de cette façon qu'un imperméable est «clouté» d'unités argentées. Bijouterie et tissu sont alors solidaires.

Des morceaux de bijouterie plus importants peuvent aussi être rapportés sur une pièce de tissu. Pour être fixés, ils sont alors cousus comme la bande de maille qui court le long du pantalon de l'ensemble présenté lors de la collection automne-hiver 1997-1998.

Les exemples que nous venons de voir montrent que la bijouterie peut parasiter la surface d'un vêtement en tissu. Soit en éléments isolés qui sont rapportés un à un avec la technique bijouterie, soit en morceau de maille assemblée dont l'accroche se fait dans la technique du tissu, c'est-à-dire par une couture.



Fig. 5 — Automne-hiver 1997-1998, modèle n° 49. Robe longue en taffetas de soie imprimé bleu et bijouterie plastique bleue.

2. Complémentarité.

Le deuxième rapport qui peut exister est celui de complémentarité, quand dans un même modèle des parties sont en bijouterie et d'autres en tissu. Cette complémentarité peut être totale lorsque le vêtement en bijouterie vient à s'accessoiriser.

Les superposés. Une pièce de bijouterie peut se superposer à un vêtement de tissu, comme si les accessoires en prenant une taille plus importante devenaient à leur tour une pièce du vêtement. Ainsi une large robe de velours se voit dotée d'un col en bijouterie qui occulte celui en tissu et qui se substitue à ce dernier.

L'étendue de la partie en bijouterie n'étant pas limitée, elle peut aller jusqu'à remplacer une pièce qui n'existe pas sur le vêtement comme les manches. C'est le cas pour un top en maille qui comporte des manches alors que la robe qu'il recouvre est de type bustier et n'en comporte donc aucune. Il y a donc une complémentarité entre la partie en tissu et celle en bijouterie qui vient pallier l'absence de manches.

Ce jeu de superposition donne un double statut à la partie en bijouterie car elle est à la fois accessoire, au sens de décor et vêtement, au sens de vêtue puisqu'elle contribue, tout autant que la partie en tissu qu'elle recouvre, à donner forme à l'être.

La bijouterie-vêtement. On peut concevoir le vêtement en bijouterie comme l'aboutissement de l'expansion de la bijouterie accessoire. Il prend alors, comme nous l'avons vu, toutes les caractéristiques d'un vêtement à part entière. Il peut donc être appréhendé avec les mêmes interrogations, en ayant un système d'assemblage, une réalisation et des effets qui lui sont propres.

En devenant vêtement, un modèle en bijouterie peut aussi s'accessoiriser et c'est le cas à chaque collection. Les accessoires utilisés sont : boucles d'oreilles, bracelets, colliers, casques, ils sont réalisés dans la même maille, ce qui crée une grande unité entre le modèle et son accessoire.

L'adéquation entre le modèle et ses accessoires est alors totale. La bijouterie n'est plus limitée à un emplacement puisqu'elle peut recouvrir n'importe quelle partie du corps. L'expérimentation est aussi présente dans l'exploration de la totalité du support que devient le corps.

3. Le tissu revisité.

La technique de la bijouterie et ses éléments peuvent contaminer l'élaboration d'un vêtement en tissu en participant à sa structure et en y étant intégrés. Cela se manifeste soit dans son montage, soit dans sa mise en forme.

Mélange. Au lieu d'être utilisée en broderie ou d'être superposée à un vêtement de tissu, la bijouterie peut y être intégrée. Plus qu'un remplacement, la bijouterie rentre alors dans la composition d'une partie du modèle, ce qui a pour conséquence le mélange des deux techniques. Un modèle de la collection automne-hiver 1997-1998 est une combinaison dont l'épaule et le côté des jambes sont en bijouterie. Les triangles de plastiques transparents forment les motifs d'une bande reliés par des anneaux. Les anneaux du bord assurent à la fois la liaison des motifs à leur base et entre eux et la liaison au tissu car ils sont cousus au reste du vêtement. Par son système d'assemblage nous avons vu que la technique bijouterie permettait de détourner des matériaux traditionnellement utilisés en couture : ici c'est elle qui est détournée par la couture.

Mise en forme. La technique bijouterie peut servir à l'élaboration d'un modèle en tissu. L'utilisation de matériaux et de procédés d'assemblage propres à l'atelier bijouterie permet de pallier les défaillances d'un tissu afin de façonner celui-ci dans les formes voulues. Différents imperméables de la collection printemps-été 1996 présentent deux façons d'utiliser la technique de la bijouterie dans des modèles de tissu.

Des éléments de bijouterie peuvent être intégrés à l'intérieur du tissu pour renforcer et maintenir le tissu. Sur l'un, ce sont des tiges en P.V.C. glissées dans les coutures des différents morceaux de tissu qui donnent à un imperméable son aspect de lampion du 14 juillet.

Un autre modèle reprend le même principe mais la bijouterie intervient également au niveau de la ceinture pour donner un mouvement particulier à l'énorme capuche. Les tiges de P.V.C. sont regroupées sur le devant et l'arrière de la ceinture où elles sont fixées par des anneaux sur un élément circulaire de grande dimension. Ceci a pour conséquence de permettre à la capuche de coulisser autour de la ceinture et ainsi elle peut être déployée ou rabattue en fonction du temps qu'il fait.

Rapport inversé. Bien que la bijouterie puisse se concevoir comme un ornement de modèle en tissu ou comme un vêtement à part entière, il arrive que la relation du tissu et de la bijouterie soit repensée. Comme l'étendue des parties en bijouterie et en tissu est variable, celles en tissu peuvent être limitées jusqu'à accessoriser un modèle de bijouterie. Un modèle illustre ce cas, rare, où le rapport entre la bijouterie et le tissu se trouve inversé. Alors qu'il est plus familier de voir une pièce en bijouterie rapportée sur un modèle de tissu, ici c'est le tissu qui vient border le pourtour de cette robe devenant ainsi un ornement de la bijouterie.

Les pièces de bijouterie sont des accessoires qui envahissent la surface du corps jusqu'à devenir un vêtement à part entière qui peut s'accessoriser à son tour. Le mélange des deux techniques avec une dominante de l'une ou l'autre crée un jeu de va-et-vient entre la bijouterie-accessoire et la bijouterie-vêtement qui alors peut aller jusqu'à détourner le tissu pour qu'il la décore.

B. Le contenu du vêtement.

Si les modèles en bijouterie répondent à une recherche technique qui les singularise dans le domaine du vestimentaire, leurs enjeux ne sont pas que purement techniques. Pour qu'il y ait vêtement il faut que la technique prenne le corps pour trajet, ce qui implique une incidence sur l'être qui le porte. La relation étroite entre l'être et le vêtement fait rejaillir sur celui-ci la dualité qu'instaure en nous l'instance entre notre condition animale et notre condition sociale. Que ce soit dans l'abri ou dans l'habit, le vêtement peut renforcer, nier ou modifier ce qui nous constitue. Comment le vêtement Rabanne réaménage-t-il l'anatomie et comment les deux pans du vêtement y sont-ils organisés?

1. Réaménagement de l'anatomie.

Les créations Rabanne doivent répondre à ce qui dans le vêtement tient compte de notre morphologie. Comment le corps est-il pris en compte, le résultat est-il adéquat ?

Les manches sont destinées à couvrir les bras, les pantalons sont faits pour le passage de deux jambes, en cela les parties d'un vêtement suivent les grandes découpes du corps. Mais le vêtement réaménage notre anatomie en ne s'y conformant pas entièrement. Sur un même modèle le corps peut à la fois être pris en compte et nié comme dans un combishort, modèle qui ne possède qu'une manche alors qu'il est destiné à être porté par des individus ayant leurs deux bras. Par sa coupe, il néglige le bras gauche du porteur alors qu'il tient compte du droit. Le vêtement ne s'adapte jamais entièrement à la morphologie, qu'il soit en tissu ou en bijouterie.

2. L'abri.

Cette part du vêtement n'est pas très privilégiée dans les modèles étudiés comme nous allons le voir. Seuls les cas les plus caractéristiques seront retenus.

Ce qui se fait. Le vêtement peut répondre à certains besoins à travers la possibilité qu'il inclut de prendre plusieurs postures comme être debout et s'asseoir. Ce n'est pas le cas pour la robe de la collection printemps-été 1996 qui est parsemée de tiges sur toute sa longueur et son pourtour. Un tel vêtement interdit à son porteur de s'asseoir et le condamne à rester debout, ce qui implique à long terme une fatigue qui ne peut être évitée. Dans cet exemple, ce qui est de l'ordre de la survie dans l'abri du sujet est omis dans la fabrication du vêtement.

Le vêtement en bijouterie ne répond pas à un besoin de chaleur, il est froid au contact de la peau et même s'il se réchauffe, il ne dépasse pas la chaleur corporelle. De plus l'espacement des éléments et des anneaux, même si la maille est très serrée, tient plus du grillage que d'un tissage. Cette caractéristique du vêtement en bijouterie souligne la solidarité qui existe dans les industries schématisées entre le logement et le vêtement, l'un palliant les carences de l'autre. Pour qu'animalement le port d'un tel vêtement soit supportable il faut envisager de le mettre en été ou dans une salle chauffée.

Ce qui se dit. Si on prend en compte les propos du créateur, il y a dans ses modèles une part d'abri destiné à la défense du porteur. Ils seraient des armures pour les femmes¹⁵, envisagées comme une réponse à un monde violent. Il a dit de ses modèles que c'étaient «des armes, quand on les ferme on croit entendre la gâchette d'un revolver»¹⁶. Cette image de défense est de l'ordre du discours qui justifie peut-être, par cette finalité pratique envisagée, l'inconfort des robes. Mais ceci n'implique pas que cette finalité soit prise en compte dans la fabrication, la plupart des mailles employées laissant apparaître la peau et n'étant pas autant couvrante que les cottes de maille médiévales qui étaient plus protectrices.

Toujours dans l'ordre du discours, les cottes de maille seraient conçues comme une manière d'attiser le désir des hommes. Ce qu'il explique dans l'entretien avec P. Rambaud¹⁷, qui porte en partie sur l'érotisme qu'il conçoit comme «une femme nue plus quelque chose». Pour lui l'érotisme, diffère de la nudité par ce quelque chose «qui la voile et permet de la dévoiler»¹⁸, qui est le vêtement.

3. L'habit.

Gestuelle. Conditionnée par le vêtement, la gestuelle est culturelle. La largeur des manches kimono implique l'acte de se croiser les bras. En reprenant l'exemple de la robe à tiges, on remarque qu'elle empêche de mettre les bras le long du corps et oblige

¹⁵ Cf. article dans *L'Aurore* du 10 août 1968.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cf. avant-propos de l'*op. cit.* (*supra* n. 8).

¹⁸ *Ibid.*

à des gestes très hauts. Le vêtement inclut donc sa façon d'être porté, ce qui s'illustre aussi dans la démarche. En effet, une jupe arrivant au niveau des genoux n'entrave pas la marche alors qu'une robe fourreau oblige son porteur à se déplacer à petits pas. À travers le vêtement se fabrique de la gestuelle qui est une manière d'être; ainsi fabriquée, elle est l'outil du maintien.

Cette importance de la gestuelle n'échappe pas au créateur qui a conscience de la part du culturel dans le vêtement, comme le montre son jugement sur la mode du cousu qui est pour lui «contraire à nos gestes»¹⁹. Cette formule s'applique aux vêtements cousus qui selon Paco Rabanne²⁰ ont été inventés par les religions monothéistes afin de punir le corps coupable du péché originel. Le vêtement cousu est le vêtement de la castration car il est contraire aux gestes naturels. Les religions hédonistes ont, par contre, privilégié le vêtement drapé. Dans la mode du cousu, il inclut le vêtement en bijouterie qu'il considère également comme un outil de castration puisqu'il est le reflet de la fin de l'âge de fer (qui est la période contemporaine). Cette explication de l'ordre du discours n'implique pas que la finalité d'un tel vêtement qui emprisonnerait le corps soit incluse dans sa fabrication. Mais on retrouve dans ses propos un des critères de l'habit, négation de notre être biologique, qui est la contestation de l'aspect inné de la nudité animale. La gestuelle et le maintien qu'induit le vêtement le font investiture car il modifie la manière d'être.

Travesti. Les modèles de haute couture sont des prototypes présentés lors des défilés. Dans d'autres maisons, ces modèles sont refaits pour les clientes qui souhaitent les acheter. Mais la duplication ne s'inscrit pas dans la démarche de Paco Rabanne dont chaque création est une pièce unique, pouvant être seulement retouchée aux mensurations de l'acquéreur. Si les modèles étaient réitérés, les répliques obtenues créeraient de l'uniforme mais ce qui est intéressant ici est leur unicité. Le porteur sera toujours différenciable des autres sujets, on parle alors de «travesti»²¹. En fabriquant de la personne, l'outil qu'est le vêtement Rabanne contribue à instaurer la divergence des personnes en renforçant ce qui est dissemblable et en effaçant ce qui est semblable, aussi bien dans la condition naturelle que dans la condition sociale.

Individuation. L'habit renforce ou conteste les frontières sociales que nous sommes à même de poser. Le vêtement en participant à poser notre identité à un groupe nous distingue des autres groupes. «L'uniforme des uns est en même temps le travesti des autres»²² car le vêtement joue sur les trois coordonnées de l'histoire et porte les références qui marquent une appartenance ou son absence. L'habit dans le vêtement Rabanne ne comporte pas de références sociales qui devraient être manifestes même s'il est un exemple de travesti. Ce vide de la schématique fait qu'en même temps qu'il participe à poser une divergence aux autres, il nous fait différent de nous-mêmes. Cette double divergence implique une disparition de l'identité sociale du porteur.

¹⁹ *Op. cit.* (*supra* n. 13), p. 58.

²⁰ Explication de ses propos lors d'un entretien en juillet 1997.

²¹ Cf. Ph. Bruneau, *op. cit.* (*supra* n. 1) p. 156.

²² *Ibid.*, p. 158.

Le vêtement devient alors un «instrument d'individuation»²³. L. Kamitsis a sans doute choisi le terme d'instrument à cause de cette absence de références sociales et donc de la relation directe qui s'instaure entre le port d'un vêtement Rabanne et la divergence aux autres.

CONCLUSION

L'étude du vêtement en bijouterie dans les collections Paco Rabanne permet de distinguer ses caractéristiques. Alors que l'on serait tenté de le définir par les éléments employés, on se rend vite compte de leur diversité. Il est d'autant plus caduc de définir la bijouterie par les éléments qu'elle traite que nous avons vu que des objets fabriqués sont parfois employés, détournés de leur fonction première et donc réanalysés. La technique bijouterie se caractérise donc par son principe d'assemblage et non par ce qui est assemblé. Même pour une maille préformée comme le jersey de métal on retrouve le mode de liaison par anneaux. Il s'agit du même principe mais le système est inversé car ce sont les éléments qui s'ouvrent.

En complément de l'élaboration de la structure de la maille, il existe divers procédés pour traiter sa surface qui découlent tout autant d'une analyse fabricante. Il existe dans ces créations une volonté d'expérimenter l'ensemble des possibilités de la maille par l'analyse de ses unités et des choix techniques. Donc plus que les anneaux, ce qui définit la technique de la bijouterie dans les productions de Paco Rabanne c'est l'exploitation des perforations, c'est-à-dire du système du trou qui permet le passage des modes de liaison. La récurrence de ce système auquel viennent s'agréger les différents modes de fixation est ce qui définit le mieux cette technique.

Cette technique présente également des cas d'instrumentation qui concernent aussi bien l'outillage employé que les éléments utilisés. Dans tous les cas étudiés, l'instrument était culturel et non naturel et présentait les inconvénients qui provenaient de sa destination première.

Malgré les problèmes d'ordre technique qui découlent des matériaux et de leur traitement, la création de la maille par l'assemblage des éléments qui la composent et son traitement en vêtement découle d'une recherche technique sur les possibilités d'exploitation des matériaux. «Il assume donc complètement les contraintes et les qualités du matériau auquel il est confronté, sans y rechercher un simple vernis de modernité»²⁴. Et dans la fabrication de ses créations Paco Rabanne surmonte les obstacles à la performance car il y a de toute façon fabrication. Malgré cela, l'écueil du vêtement en bijouterie tient à la récurrence de son principe technique dont l'utilisation cache mal la pauvreté de l'organisation esthétique, qui est une variation autour du principe de quadrillage, malgré les moyens nouveaux dont la liste augmente à chaque collection.

Du point de vue de la réalisation des modèles, la singularité de la technique bijouterie tient en ce qu'elle condense en un même acte les différentes phases de cette réalisation. Elle s'apparente en cela à la technique employée pour la réalisation des chaus-

²³ Cf. L. Kamitsis, *op. cit.* (*supra* n. 13), p. 57.

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

settes. Toutes deux procèdent en une opération : au tissage qui crée la texture, au montage sans raccords qui forme la pièce à réaliser et aucune n'a besoin de recourir à une découpe préalable des parties (et non des éléments) à assembler.

Sa démarche témoigne d'un goût pour la recherche et d'une maîtrise technique car même s'il y a des contraintes, des solutions sont trouvées pour tirer parti de ces obstacles à la performance : il y a toujours fabrication. Les choix techniques sont en partie déterminés par la matière, mais il existe aussi des problèmes d'accommodation. Il arrive que les matières ne soient pas en quantité suffisante et que l'on ne puisse pas s'en procurer d'autre, soit parce que le stock est ancien et que l'élément n'est plus fabriqué ou bien parce que le temps de livraison est trop long (quand les fournisseurs sont à l'étranger) alors que le temps réservé à la réalisation d'une collection est limité. Il faut alors modifier la forme voulue ou raccourcir certaines parties du vêtement.

Les modèles de haute couture sont en fait des prototypes et un des principes d'existence du prototype n'est-il pas de permettre l'expérimentation? Sur ce point la position de Paco Rabanne est claire : il revendique cette démarche d'expérimentation. La fabrication de ses modèles inclut des sensations et une expérimentation qui le rapproche du mouvement contemporain des arts. Le vêtement Rabanne est doté d'effets sensoriels, sensationnels serait un terme plus approprié. Il se distingue en premier par sa coupe et sa couleur, ce qui s'applique également à d'autres types de vêtement. En plus de cela il joue beaucoup sur l'espace, comme les sculptures, et inclut du mouvement, du bruit et un toucher spécifique. Il est en cela plurisensoriel. Cet angle d'analyse amène à considérer sa production «non comme vêtue mais comme revêtement à fin d'effet»²⁵ soulignant ainsi la part du vêtement qui est un support de recherche pour l'exploitation de l'esthémotopée. Cette exploitation de l'effet nourrit la recherche de nouveaux matériaux, l'expérimentation de nouvelles compositions et la recherche de nouveaux traits utiles dont nous avons vu quelques exemples. Du point de vue de la création vestimentaire, ce qui singularise Paco Rabanne dans le milieu de la haute couture contribue à identifier sa démarche à celle des artistes contemporains dont il partage les mêmes préoccupations techniques. Cette volonté d'adéquation avec son époque se retrouve dans les propos de ce couturier. La cohabitation de modèles en tissu et en bijouterie a, quant à elle, permis de voir les différents rapports qui pouvaient lier ces deux techniques. Elles s'entremêlent dans un jeu d'occupation de la surface du vêtement dont chaque cas est illustré.

Malgré cela la vêtue a du mal à cacher une certaine banalité et reste commune aux vêtements de notre époque. Ce qui est innovant est soit l'utilisation d'objets hors de leur contexte habituel et dans un système technique déjà rôdé, ou le traitement technique des textures anciennes à travers la réanalyse de leurs caractères.

L'utilisation de la technique bijouterie pour réaliser un vêtement aboutit à un résultat multiple, que ce soit en tant qu'il accessoirise, qu'il s'accessoirise ou qu'il façonne l'être. Son goût pour l'innovation se retrouve dans des modèles mixtes où la technique de la bijouterie empiète sur celle du tissu et va jusqu'à revoir les liens entre vêtements et accessoires.

²⁵ P-Y. Balut, «De la quadrature d'un revêtement ou Paco Rabanne en art», in *Paco Rabanne*, catalogue d'exposition, musée de la Mode de Marseille, 9 juin-17 septembre 1995, p. 17-31.

Appartenant aux industries schématiques, le vêtement est lié à l'aliment, au traitement et au logement mais c'est le rapport étroit qu'il entretient avec ce dernier qu'il faut souligner. Le vêtement en bijouterie ne répondant ni au besoin de couverture, ni à celui de chaleur du corps, ils devront donc être pris en charge par un logement adapté. En plus, dans et par le vêtement nous posons les frontières culturelles qu'instaure en nous la personne. Le résultat d'un tel vêtement, du point de vue de l'être, est une prédominance de l'habit sur l'abri et de la divergence aux autres qu'il contribue à instaurer. En cela le vêtement Rabanne est un exemple de travesti absolu. Il contribue à poser radicalement la divergence aux autres au point de se perdre soi-même par son absence de références sociales.

Annaëlle RABANEDA

À PROPOS DES «SOURCES» ICONOGRAPHIQUES : LA REPRÉSENTATION DU VÊTEMENT DES PREMIERS ÉVÊQUES DANS LES ÉGLISES PARISIENNES AU XIX^e SIÈCLE

Les illustrations sont groupées et commentées en fin d'article.

«Des recherches sur les draperies sont d'autant plus nécessaires dans une histoire systématique de l'art, que la plupart des traités qu'on nous a donnés jusqu'ici sur le costume des anciens sont plus savants qu'instructifs et si vagues qu'un artiste pourrait les avoir tous lus et n'en être souvent que plus embarrassé»¹.

«La source d'une peinture n'est pas quelque chose de ponctuel, mais elle est un *rapport* de réciprocité entre plusieurs éléments divers et tous étrangers à la peinture»².

En 1767, Joseph-Marie Vien avait peint un *Saint Denis prêchant* tête nue, vêtu d'une toge et tenant un bâton à la main (Saint-Roch³). Presque un siècle plus tard, en 1856, Augustin-Jacques Régnier le représente en toge et sandales, sans autre signe distinctif qu'une crosse en bois (Saint-Roch). À Saint-Sulpice en 1859, Félix Jobbé-Duval lui accorde une étole et en 1863, Jules Lenepveu le peint coiffé d'une mitre (Saint-Louis-en-l'Île). Neuf ans plus tard, à Saint-Jean-Saint-François⁴, Émile Hirsch

¹ Johann Winkelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens* (Paris, H. J. Jansen, T. I, An II), p. 496.

² Françoise Bardou, *Le «Concert champêtre», seconde partie, Le débat de la peinture* (E. C. Éditions, 1996), p. 16.

³ Sont mentionnées les églises où étaient conservées les œuvres en 1997.

⁴ Cette date correspondrait selon les inventaires du XIX^e siècle à la restauration par Hirsch

le dispose en pied, revêtu d'une chasuble, d'un pallium et d'une mitre et muni d'une crose très ouvragée.

La fantaisie vestimentaire avec laquelle les artistes ont figuré les vêtements de saint Denis, l'évêque le plus souvent représenté à Paris, s'observe, tout au long du XIX^e siècle, sur les vitraux, peintures, sculptures ou ornements des églises paroissiales parisiennes pour les autres évêques des premiers temps du christianisme, comme Germain de Paris, Céran, Éloi, Germain d'Auxerre, Martial, Martin, Hilaire ou Rémi⁵.

On peut s'étonner de cette hétérogénéité.

Les textes sur les premiers costumes épiscopaux ou sur leur représentation sont nombreux : quelle influence les critiques d'art ont-ils donc exercée et pour quelles raisons les artistes n'ont-ils pas suivi les modèles que leur fournissait l'histoire du costume ?

I. L'avis des critiques, le travail des historiens.

1. La critique.

Dès le XVII^e siècle, des théoriciens émettent le vœu que la représentation des costumes anciens obéisse à la réalité historique. Ainsi, Jean-Baptiste Thiers qui condamne en 1690 les artistes trop fantaisistes :

On peut juger par là avec quelle vérité les peintres, les sculpteurs et les graveurs représentent les évêques des premiers siècles, ceux de l'Église d'Orient comme ceux de l'Église d'Occident, avec des mitres sur leurs têtes et si ces images ne sont pas proprement de celles que le Concile de Trente appelle des images de faux dogme, *falsi dogmatis*, et qu'il ne veut pas que l'on expose dans les églises...⁶

On sait aussi l'influence de critiques comme Dandré-Bardon ou Winckelmann⁷ et l'effort fait par les artistes pour représenter le costume ancien avec fidélité. Ces recherches concernent cependant la mode civile grecque ou romaine plus que le vête-

de ses propres œuvres mais la carrière de cet artiste ne permet pas d'imaginer une création beaucoup plus ancienne.

⁵ Les disparitions furent nombreuses : les peintures murales du chœur de Saint-Pierre-de-Montmartre commandées par la Ville de Paris à Alphonse Chaignon (*Saint Denis et saint Pierre*) n'ont pas laissé trace, des peintures sur toile, comme le *Saint Germain distribuant aux pauvres l'or et la vaisselle d'argent que lui envoie Childebert* peint par Charles Steuben en 1819, sont perdues. Il n'est pas à exclure que les changements de goût aient pu exercer une pression dans le sens de la conservation ou de la disparition.

⁶ Jean-Baptiste Thiers, *Histoire des perruques où l'on fait voir leur origine, leur usage, leur forme, l'abus et l'irrégularité de celles des ecclésiastiques* (Paris, 1690).

⁷ « Peu d'artistes modernes sont exemts [sic] de reproches sur la manière de rendre les draperies; et ceux du siècle passé, si l'on en excepte le seul Poussin, ont tous péché à cet égard contre les règles », Johann Winkelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens* (Paris, H. J. Jansen, T. I, An II), p. 561.

ment ecclésiastique et si André Lens consacre six pages aux origines des ornements⁸, l'ouvrage de Nicolas-Xavier Willemin comme celui de Dandré-Bardon ignorent les usages de la basse Antiquité en France⁹.

La curiosité pour le costume était néanmoins réelle à la fin du XVIII^e siècle. Elle contribua probablement, durant la Révolution française, à la sauvegarde de quelques objets religieux : les Archives nationales conservent ainsi un projet d'instruction, transmis en 1791 par Gabriel François Doyen au Comité des savants, qui concerne les châsses, reliquaires et autres pièces d'orfèvrerie provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques et destinées à la fonte¹⁰. Doyen y demande que «tout monument antérieur à l'an 1300 soit conservé à raison du costume» et prône également la conservation «des étoffes ou tissus qui peuvent offrir des éclaircissements relatifs aux manufactures»¹¹.

Au XIX^e siècle, le souci d'exactitude jusqu'alors réservé à l'Antiquité s'étend au costume du Moyen Âge :

La connaissance du costume, surtout, laisse beaucoup à désirer sous ce rapport. Les meilleures toiles présentent souvent de monstrueux anachronismes. Nous prenons en pitié, nous du XIX^e siècle, ces candides transformateurs de la renaissance qui affublaient Abraham d'une cotte de mailles et Isaac d'un pourpoint de page de cour [...] Et cependant nous tombons dans le même travers. Parcourez nos salons d'expositions des beaux-arts, vous verrez Charles VII, orné du costume de François I^{er}, soupirant aux pieds de la belle Agnès [...] C'est là un vice qu'il faut absolument faire disparaître¹².

Les mêmes observations furent renouvelées avec régularité par les historiens du costume et Viollet-le-Duc, dans son encyclopédie, reproduisit les propos de J.-B. Thiers¹³ sans éprouver le besoin de les développer.

Cette position rigoureuse fut aussi celle d'ecclésiastiques, comme le père Cahier. L'iconographie des peintures de Saint-Germain-des-Prés souleva une polémique connue, l'abbé Lecanu s'étonnant que la Vierge de l'Annonciation soit habillée à la

⁸ André Lens, *Le costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité, prouvé par les monuments*, par André Lens, peintre, Liège, J. F. Bassompierre imp., 1776.

⁹ Michel-François Dandré-Bardon, *Costume des anciens peuples* (1772); Nicolas-Xavier Willemin, *Choix de costumes des peuples de l'antiquité* (1798-1802) ne traite que des Grecs pour l'Europe.

¹⁰ Archives nationales, D XXII-1, pièce n° 49, projet non daté joint à une lettre d'accompagnement de Doyen au comité des savants du 6 mai 1791.

¹¹ Le projet, s'il n'a pas été appliqué, dénote cependant un état d'esprit favorable à la conservation des œuvres d'art.

¹² Van Beveren et du Pressoir, *Costumes du Moyen Age d'après les manuscrits les peintures et les monuments contemporains précédés d'une dissertation sur les moeurs et les usages de cette époque* (T. I, Bruxelles, 1847), citation p. III. Cet ouvrage traite également des ornements.

¹³ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (T. IV, 1873), article «mitre», p. 138-139.

française, alors qu'elle était juive¹⁴. En revanche, si Thiers évoquait en 1690 le texte du Concile de Trente sur les «images de faux dogme», les confusions historiques ne sont plus au XIX^e siècle, à l'évidence, assimilées à de telles erreurs.

Le discours des critiques et des historiens, dont certains jouissaient d'une influence certaine, ne semble donc pas s'être modifié jusqu'à la fin du XIX^e siècle : la majorité d'entre eux demandent des représentations historiques des costumes, les rares adversaires de cette tendance avancent comme seul argument le respect de la tradition picturale¹⁵.

2. Le travail des historiens.

Les partisans de l'exactitude archéologique pouvaient se montrer d'autant plus exigeants que les publications historiques étaient nombreuses et souvent présentées comme des outils à l'intention des peintres ou sculpteurs.

À la suite des rares livres du XVIII^e siècle qui traitaient du costume religieux, quelques autres furent édités au cours du premier tiers du XIX^e siècle - comme le *Recueil des costumes français depuis Clovis jusqu'à Louis XIV inclusivement...* entre 1810 et 1813¹⁶ - puis les publications allèrent en se multipliant - par exemple Horace de Viel Castel en 1827¹⁷; l'anonyme de 1834¹⁸ ou Félix de Vigne en 1837¹⁹ - et ce, jusqu'aux grandes compilations du XIX^e siècle, comme l'encyclopédie de Viollet-le-Duc²⁰ ou *Le costume historique*, livre abondamment illustré d'Albert Racinet²¹.

Le contenu des ouvrages du début du XIX^e siècle, qu'il s'agisse du texte ou des illustrations, peut aujourd'hui paraître fantaisiste. Quelques auteurs traitent les sources avec une grande désinvolture et l'on cherche en vain une indication sur l'origine du

¹⁴ Abbé Lecanu, Peintures murales de Saint-Germain-des-Prés, *Revue du Monde catholique*, 1863, p. 549-561, cité par Bruno Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)* (Éd. Arthéna), 1987, p. 71.

¹⁵ Bruno Foucart rappelle la polémique entre iconographes de la tradition et puristes archéologues (*op. cit.* supra, p. 72).

¹⁶ L. Rathier et F. Beaunier, publié à Paris par feuillets entre 1810 et 1813.

¹⁷ Horace de Viel Castel, *Collection des costumes, armes et meubles pour servir à l'histoire de France depuis le commencement du V^e siècle jusqu'à nos jours par le Cte Hce de Viel Castel*, (Paris, Treuttel et Wurtz, 1827).

¹⁸ Anonyme, *Costumes français depuis Clovis jusqu'à nos jours, extraits des monumens les plus authentiques de sculpture et de peinture, avec un texte historique et descriptif, enrichi de notes sur l'origine des modes, les mœurs et les usages des Français aux diverses époques de la monarchie* (T. I, Paris, 1834).

¹⁹ Félix de Vigne, *Vade-mecum du peintre ou recueil de costumes du moyen-âge pour servir à l'histoire de la Belgique et des pays circonvoisins, par Félix de Vigne, peintre, professeur à l'académie royale et à l'Athénée, directeur de la société royale des Beaux-Arts et de littérature de Gand, membre de plusieurs sociétés savantes et artistiques* (2^{ème} édition, T. I, Gand, 1844 [1837]).

²⁰ Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français, de l'époque carolingienne à la Renaissance* (Paris, T. III, 1874 et T. IV, 1873).

²¹ Albert Racinet, *Le Costume historique* (6 vol., 1876-1888, Firmin-Didot et Cie, 1888). Cette édition compte 500 planches, dont 200 en camaïeu et 300 en couleur, or et argent. Elle inclut une bibliographie commentée avec des ouvrages en français comme en langue étrangère.

costume de saint Germain de Paris figuré dans *Le costume français depuis Clovis...*²² de 1834; les «explications» qui accompagnent les vêtements laïques dans ce même livre montrent surtout l'insuffisance de la réflexion critique²³.

Les auteurs les plus rigoureux fondent leurs connaissances du vêtement épiscopal sur l'observation directe des textiles trouvés dans les tombes ou sur l'examen des peintures ou sculptures anciennes, en suivant le postulat, aussi implicite que répandu, que le costume tel qu'il est figuré dans les représentations anciennes reproduit fidèlement celui que portaient les contemporains de l'artiste.

Les illustrations des différents livres ne constituent donc pas des créations *ex nihilo*. Cependant, l'état de balbutiement où se trouvait alors l'histoire de l'art est cause de confusion, en raison de l'incertitude des repères chronologiques. Par exemple, pour Horace de Viel Castel, les figures sculptées du portail de Saint-Germain-l'Auxerrois - dont on admet maintenant qu'elles datent du début du XIII^e siècle - offraient un excellent modèle pour le costume des premiers siècles de l'Église en France. Avant lui, Rathier et Beaunier hésitaient à situer ces mêmes statues entre le IX^e et le XI^e siècle, tandis qu'ils réputaient du VI^e siècle les sculptures de Notre-Dame de Corbeil, commettant ainsi une erreur de plusieurs centaines d'années²⁴.

Si l'imprécision est fréquente, les auteurs traitent du costume au sens large et la crosse ou l'anneau épiscopal sont pour eux des éléments vestimentaires au même titre que l'aube, la chasuble ou la mitre : le cloisonnement par techniques, banalisé par l'histoire de l'art, n'existait pas encore²⁵.

La progression des connaissances en l'espace d'une trentaine d'années, due tant à l'attention croissante aux références qu'au développement de la rigueur méthodique, fut spectaculaire.

Dès le milieu du siècle, les considérations générales, moins nombreuses, laissent place aux raisons scientifiques; un auteur examine par exemple les arguments plaçant pour ou contre l'existence de la mitre avant l'an mille²⁶. À la fin du second Empire, le savoir a acquis une forme presque définitive et les exposés très précis de Rohault de Fleury, Xavier Barbier de Montault ou Viollet-le-Duc ne diffèrent plus guère, les discussions portent sur des points de détail - il s'agit par exemple de savoir si, sur les mitres, les orfrois servaient ou non à masquer les coutures²⁷.

Cette érudition reste néanmoins inégale et porte principalement sur les derniers siècles du Moyen Âge. Car on connaît mal la basse antiquité en France : les indica-

²² Planche 7.

²³ Anonyme, 1834 (*op. cit.*).

²⁴ Pour la datation de ces sculptures, on peut se référer à Willibald Sauerlander et Max Hirmer, *La sculpture gothique en France 1140-1270* (Flammarion, 1972).

²⁵ Ce qui a changé. Ainsi Bernard Berthod, traitant de la vêtue de l'évêque, s'intéresse «aux seuls vêtements pontificaux qui sont la mitre, les tunicelles, les gants, les bas, les sandales, le grémial et le pallium» (Initiation à la paramentique, *Paramentica, tissus lyonnais et art sacré 1800-1940*, cat. exposition musée de Fourvière (1992), p. 27).

²⁶ Barraud, *Notice sur la mitre épiscopale par M. l'abbé Barraud, inspecteur de la société française d'archéologie* (Éditions de Fontenelle, 1866), 1991.

²⁷ Question ayant fait l'objet de dissensions entre Viollet-le-Duc et Barbier de Montault, voir l'article de ce dernier «Particularités du costume des évêques de Poitiers», *Bulletin monumental*, n° 7, 1877.

tions données par les actes des conciles sont trop allusives; les textiles qui enveloppent les reliques constituent une autre source mais leur ancienneté - ils peuvent avoir été apportés lors d'une reconnaissance des reliques - faisait déjà l'objet de controverses. Selon Félix de Vigne, «ce ne fut qu'au VI^e siècle que l'habit clérical commença à différer de celui des laïques»²⁸. Les auteurs sont en réalité réduits aux conjectures, la plupart insistent sur la difficulté à fixer l'origine des différents attributs et rappellent qu'il n'existait pas, sous les Mérovingiens, de mitre ni de chasuble proche des formes des XII^e ou XIII^e siècles, théorie qui ne diffère pas profondément de l'opinion répandue au XVIII^e siècle²⁹. Après 1850, les travaux se distinguent par plus de rigueur - même si des ouvrages contiennent encore des erreurs manifestes, notamment lorsque le propos n'accorde qu'une place secondaire au costume épiscopal³⁰.

Les modèles proposés aux artistes ont donc rapidement évolué, en liaison avec l'histoire du costume. Mais les connaissances sur le vêtement des premiers évêques restent ténues. Rohault de Fleury rappelle, par exemple, que l'aube fut imposée à différentes catégories du clergé dans leur fonction dès le concile de Carthage (398) et signale le pallium de saint Césaire brodé d'un alpha et d'un oméga³¹, mais on conçoit que de telles indications ne suffisent pas pour peindre un évêque.

II. Le costume des premiers évêques dans les représentations.

1. La tradition picturale.

À la fin du XVIII^e siècle, il existait des représentations d'évêques en toge, selon la mode de l'Antiquité telle qu'on la connaissait - le saint Denis de Vien à Saint-Roch, déjà évoqué - mais aussi des évêques mitrés et couverts d'une chape - le saint Germain de Lagrenée à Saint-Thomas-d'Aquin.

La Révolution marque une rupture, puisque les sujets religieux furent délaissés pendant une trentaine d'années. Sous la Restauration, l'administration parisienne³²

²⁸ Félix de Vigne, *op. cit.*, p. 14.

²⁹ «Les mitres dont nos évêques se coiffent aujourd'hui, ne commencèrent à être en usage que dans le huitième siècle; il n'étoit pas même alors général...» André Lens (1776), *op. cit.*, p. 392.

³⁰ Abbé Thiron, *Album historique des costumes religieux depuis l'établissement du Christianisme jusqu'à nos jours* (Paris, Librairie générale, 1869) : la planche I figure saint Augustin crossé et mitré, dans une tenue peu différente de celle des évêques latins et syriens contemporains de l'auteur. Dans ses notices, l'abbé Thiron raconte l'histoire des ordres les plus anciens sans donner d'indication sur le costume d'origine, à la différence des ordres plus récents.

³¹ Les connaissances n'ont pas connu d'évolution notable et les auteurs les plus récents supposent toujours que le costume des clercs ne s'est pas distingué de celui des laïcs avant le VI^e siècle. Voir par exemple Louis Trichet, *Le costume du clergé, ses origines et son évolution en France d'après les règlements de l'Église* (Paris, 1986).

³² Joseph-Aimable Grégoire, *Relevé général des objets d'art commandés, depuis 1816 jusqu'en 1830, par l'administration de la Ville de Paris et indication des lieux où ils sont placés* (Paris, chez l'auteur, 1833).

commanda seulement quatre peintures sur lesquelles figurent des évêques des premiers siècles³³, à Charles Steuben, Victor Schnetz, François Dubois et François Picot. Deux autres évêques antérieurs à 1830 figurent dans les églises parisiennes, *La Consécration de sainte Geneviève* par Augustin Pajou, 1818 (Saint-Germain-l'Auxerrois) et *Le Baptême de Clovis* par François Dubois, daté de 1829 (Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts).

Ces œuvres offrent peu de points communs : Dubois revêt saint Rémi d'une grande mitre et d'ornements proches de ceux que les évêques portaient en 1829³⁴, Picot figure saint Germain d'Auxerre dans un cadre d'inspiration romane avec un costume qui évoque le Moyen Âge. Les interprétations sont donc variées et la tradition picturale n'impose, vers 1830, aucun modèle précis³⁵.

2. La séduction de l'archéologie.

À défaut de tradition artistique, on s'attendrait à ce que les représentations aient subi l'influence du discours des critiques qui revendiquaient l'exactitude archéologique, et que les costumes soient conformes aux connaissances.

Quelques sculptures et vitraux à Paris copient des réalisations médiévales ou en sont fortement inspirés. Le parti d'imitation permet un compromis entre tradition et archéologie puisqu'on croyait au XIX^e siècle que les artistes du Moyen Âge habillaient leurs personnages en costume contemporain : représenter les évêques du haut Moyen Âge comme on le faisait au XIII^e ou au XIV^e siècle imposait donc l'anachronisme vestimentaire³⁶ mais l'admiration pour l'art gothique justifiait ce désintérêt envers les usages gallo-romains ou mérovingiens.

³³ *Saint Germain distribuant aux pauvres l'or et la vaisselle d'argent que lui envoie Childebert*, commandé en 1819 à Charles Steuben (pour Saint-Germain-des-Prés, tableau disparu); *Sainte Geneviève distribuant du pain aux habitants de Paris, pendant un siège soutenu par cette ville* par Jean-Victor Schnetz en 1824 (pour Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, en place dans l'église); François Dubois, *Saint Leu délivrant des prisonniers* 1827 (Saint-Leu-Saint-Gilles, en place dans l'église); François Picot, *Sainte Geneviève, à l'âge de 11 ans, faisant vœu de chasteté devant saint Germain, évêque d'Auxerre* 1830 (pour Saint-Merry, tableau perdu mais connu par des photographies).

³⁴ Pour autant qu'on les connaisse...

³⁵ Cette liberté ne dura pas et le renouveau de la peinture religieuse suscite de nouveaux usages : sur les œuvres postérieures à 1830, les scènes figuratives admettent par exemple des évêques tête nue - la mitre est déposée ou simplement absente - alors que les évêques portraituretés sont exceptionnellement dépourvus de mitre. Ce sont le *Saint Denis* commandé en 1862 et sculpté par Jules Thomas en 1867, à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, et le vitrail *Saint Donatien* dessiné par Paul Jourdy et exécuté par Antoine Lusson pour Sainte-Clotilde (commande de 1851).

³⁶ Les exemples sont nombreux : à Saint-Germain-l'Auxerrois, le vitrail anonyme représentant saint Germain dans le bras sud du transept ou celui d'Étienne-Hormidas Thévenot, 1840, *Saint Germain d'Auxerre*; un vitrail de Henri Chabin 1874 à Saint-Leu-Saint-Gilles. Les évêques du porche de Saint-Germain-l'Auxerrois sculptés par Louis Desprez en 1841 et les reliefs de la clôture du chœur de Sainte-Clotilde (Eugène Guillaume 1852) s'inspirent à l'évidence de modèles médiévaux.

Cependant, à la différence des autres techniques, la peinture médiévale reste alors très mal connue³⁷ et la décoration monumentale, abondante à Paris au XIX^e siècle, ne comprend presque aucun pastiche. L'obligation d'innover aurait dû *a priori* favoriser les audaces et permettre aux artistes de tendre à l'authenticité pour les costumes épiscopaux, au moins partiellement. Au contraire, on trouve beaucoup de peintures dans lesquelles les évêques des premiers siècles portent des costumes largement plus tardifs. L'architecture est antique ou romane, les évêques vêtus de toges ou d'ornements des XII^e ou XIII^e siècles et les guerriers portent des armes celtes, romaines ou mérovingiennes. Le contexte historique est donc évoqué par une juxtaposition d'objets évocateurs de la basse Antiquité ou du haut Moyen Âge et ce parti est à l'origine d'un véritable bric-à-brac archéologique³⁸. Les peintres semblent s'être aussi peu souciés de la confusion chronologique ainsi créée que des objurgations des critiques.

Quelques constantes ressortent cependant de cette apparente incohérence et la pilosité, par exemple, est évidemment associée à la décadence romaine. «Cet évêque a de la barbe, comme en portaient les rois et les prêtres des premiers temps de la monarchie»³⁹, écrivait-on en 1810. Cette idée s'enracina et, si l'on exclut les pastiches et les portraits de curés ou évêques contemporains - nécessairement rasés - le saint Germain d'Auxerre de Pierre Jules Jollivet (Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, 1850) est peut-être le seul évêque du Paris ancien représenté glabre.

Les artistes attirés par de tels poncifs semblent avoir été moins sensibles aux charmes de l'authenticité historique. Ainsi, pas un seul évêque n'est peint avec un voile retenu par un diadème - coiffure dont les savants n'excluaient pas l'existence, alors que l'on savait que les mitres n'existaient pas. De même, aucun évêque en gloire n'est représenté tête nue. Est-ce par crainte de n'être pas compris? Rares sont les concessions à l'archéologie, comme la réduction de la hauteur des mitres, qui paraît presque audacieuse en comparaison⁴⁰.

De tels choix furent sans doute bien accueillis par le public car ces représentations furent nombreuses. On peut conclure à un probable désintérêt pour l'exactitude historique de la Commission des Beaux-Arts, chargée de juger des esquisses et des réalisations commandées par la Ville de Paris, au moins au début du siècle. Le clergé ne semble pas s'être davantage offusqué de ces libertés.

³⁷ L'intérêt pour les primitifs français ne s'est manifesté avec éclat qu'en 1904, lors de l'*Exposition des primitifs français au Palais du Louvre et à la Bibliothèque nationale* (Paris, Pavillon de Marsan).

³⁸ À titre d'exemple, la peinture de Lenepveu pour Sainte-Clotilde, *Saint Martial guérit un frénétique en présence de sainte Valère et la convertit*, commandé en 1856, réunit architecture romaine, tunique à l'antique pour sainte Valère, ornements et tonsures gothiques pour Martial et ses acolytes.

³⁹ L. Rathier et F. Beaunier, *op. cit.* planche VII.

⁴⁰ François-Alphonse Le Hénaff, chapelle Saint Hilaire à Saint-Étienne-du-Mont, 1864, ou Jules-Eugène Lenepveu, chapelle Saint Denis, Saint-Louis-en-l'Île, 1862. On trouve à Saint-Philippe-du-Roule un saint Denis qui tient dans ses mains une tête pourvue d'une coiffure très basse sur un vitrail de Champigneulle dessiné par Maignan, daté de 1894.

3. L'influence de la mode contemporaine.

Ce désintérêt ouvrirait-il la porte à l'influence de la mode contemporaine? Celle-ci paraît sensible sur diverses parties du costume épiscopal, qu'il s'agisse de la forme de la chasuble ou du pallium, des broderies des tuniques, du motif des tissus ou du choix des matériaux. L'imitation devient évidente lorsque les premiers évêques sont figurés sous les traits de contemporains comme Mgr Affre (1840-1848)⁴¹ ou Mgr Guibert (1871-1886)⁴².

Il est néanmoins difficile de mesurer cet apport, en raison de l'étroite parenté entre les ornements du XIX^e siècle et la connaissance qu'on avait alors de ceux du Moyen Âge. La polémique commencée vers 1840 entre partisans et adversaires de l'imitation des costumes du Moyen Âge - c'est-à-dire la période comprise entre le XII^e et le XV^e siècle - s'est rapidement terminée au profit des premiers⁴³; l'admiration pour les usages gothiques ne fut cependant pas unanime et des tensions s'exprimèrent longtemps entre les inconditionnels du Moyen Âge et les autres.

Cet antagonisme s'est cristallisé dans ce qu'on pourrait appeler «la querelle de la mitre», certains souhaitant la disparition des formes en usage jusqu'au début du XIX^e siècle. Barraud par exemple explique qu'aux XIII^e et XIV^e siècles, les mitres sont

... beaucoup plus basses qu'elles ne le sont maintenant. On les a successivement exhaussées et elles ont enfin acquis des proportions qui les ont rendues tout à fait disgracieuses. On en revient heureusement, depuis quelques années, aux règles anciennes, à ces règles dont on n'aurait jamais dû s'écarter⁴⁴.

Et Rohault de Fleury de surenchérir

... au XVIII^e siècle, qui renverse toutes les lois du goût, les évêques se coiffent d'immenses bonnets d'or qui ne rappellent plus rien des sages époques. De nos jours, on en est revenu à peu près aux dimensions du XVI^e siècle, mais nous souhaitons que le retour nous amène encore plus haut⁴⁵.

À l'opposé, Barbier de Montault préconise de conserver les mitres traditionnelles, faisant valoir

... [qu']introduire une forme même ancienne, c'est faire acte de nouveauté et produire une bizarrure regrettable, une anomalie que rien ne justifie⁴⁶.

⁴¹ Bastin et Charles Alexis Apoil à Saint-Roch.

⁴² À Saint-Germain-l'Auxerrois.

⁴³ Bernard Berthod, *Le vêtement liturgique en France du début du XIX^e siècle à 1940, Paramentica, tissus lyonnais et art sacré 1800-1940*, cat. exposition musée de Fourvière (1992), p. 37-56.

⁴⁴ Barraud, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁵ Ch. Rohault de Fleury, *La Messe, études archéologiques sur ses monuments* (VIII^e volume, Paris, Librairie des imprimeries réunies, 1889), article «Mitre».

⁴⁶ Xavier Barbier de Montault, *Lettre à M. le directeur du «Bulletin catholique» sur la Mitre romaine* (Paris, 1874).

On pourrait supposer que des questions ainsi portées sur la place publique aient influé sur les représentations d'évêques.

Mais les fabricants d'ornements du XIX^e siècle reproduisaient en textile ceux des XII^e au XV^e siècles avec autant d'infidélité que le faisaient peintres, sculpteurs ou maîtres-verriers⁴⁷. Les artistes qui s'inspiraient d'ornements contemporains pour peindre les premiers évêques prenaient pour modèle la copie - inexacte ! - de costumes postérieurs au haut Moyen Âge. Suivre la mode équivalait à s'éloigner de l'authenticité historique, même s'il est aujourd'hui malaisé de distinguer laquelle de ces deux influences est à l'origine de motifs médiévaux.

4. Liturgie et mise en scène.

Il est cependant un aspect des peintures où les usages contemporains exercent une influence évidente. Les premières publications sur les costumes des ecclésiastiques passent en effet leur utilisation sous silence et traitent presque exclusivement de la forme. Le même manque d'intérêt pour la liturgie transparait chez les critiques.

Or les artistes devaient représenter des évêques dans l'exercice de leurs fonctions. À défaut d'indications érudites, ils ne pouvaient que se tourner vers les usages contemporains et, pour ce, soit s'inspirer des cérémonies, soit se référer aux règles liturgiques.

Cette tâche n'était pas toujours aisée : les pontificaux ne sont pas destinés à des peintres et, outre qu'ils sont rédigés en latin, le classement par cérémonies et officiants rend leur usage complexe. Quelques articles offrent néanmoins des synthèses, comme celui qui indique à quelles occasions et comment porter la crosse (dans le pontifical de saint Pie V comme dans celui de Clément VIII) : lorsque le pontife fait le sermon ou que, vêtu des ornements sacrés, il s'adresse au peuple, il doit la tenir dans la main gauche. Il doit faire de même dans les processions, ou la faire porter avant lui⁴⁸.

Sur cet exemple, les artistes respectent peu la liturgie et le port de la crosse dans la main droite, sans être majoritaire, est très fréquent⁴⁹. Ce désintérêt n'est pas une nouveauté, comme le rappellent Charles Cahier et Arthur Martin,

... et au fait le cérémonial des évêques recommande aux prélats,
en allant à l'autel, de tenir leur crosse *in manu sinistra, parte curva*

⁴⁷ Les remarques sur le renouveau des ornements anglais vers un goût gothique valent pour la France : «the new vestments were often more elaborate and flamboyant than a strict antiquarian taste would have allowed» (Raymond Chapman, «Last enchantments : Medievalism and the early Anglo-catholic movement», *Studies in Medievalism IV*, [Cambridge, D.S. Brewer, 1992], p. 170-186) ou «...the advocacy of the so-called gothic chasuble with matching stole and maniple, a romantic but not historically accurate interpretation of the early vestments» (J. Mayo, *A history of ecclesiastical dress* [London, Batsford, 1984]).

⁴⁸ *Pio V Pont. Max. Pontificale romanum ad omnes pontificias ceremonias, quibus nunc utitur sacrosancta romana Ecclesia, accomodatum...* (Venetiis, apud Iuntas, 1572), p. 229.

⁴⁹ Par exemple la plupart des statues de la façade de Sainte-Clotilde; *La Mission de saint Denis* de Régner à Saint-Roch; *Le Paradis*, vitrail de Didron pour Saint-Thomas-d'Aquin ou *Saint Germain et Saint Droctovée* par Flandrin sur les murs de Saint-Germain-des-Prés.

baculi ad populum versa, en même temps qu'ils doivent bénir de la main droite. Mais ici encore les monuments sont loin de se trouver d'accord avec la théorie des rubricistes modernes... la position de la crosse à la droite ou à la gauche du prélat n'a pas fait loi davantage dans l'antiquité...⁵⁰

mais on pourrait multiplier les exemples de discordances avec le rituel :

— quelques évêques mitrés sont sans crosse⁵¹, alors que la mitre et la crosse sont des insignes corrélatifs - sauf hors du diocèse - depuis le début du XVII^e siècle⁵², comme le rappelle d'ailleurs Barbier de Montault, l'un des rares auteurs à s'intéresser au rite⁵³;

— de même, le port de plusieurs crosses sur des peintures évoquant la réunion d'évêques est fréquent⁵⁴, alors que la liturgie l'interdit, la crosse étant un emblème d'autorité;

— à Saint-Merry, Picot figure saint Germain, lors de sa rencontre avec Geneviève à Charonne, mitré et sans crosse, ce qui répond au rituel. Mais nombreux sont les artistes qui pour la même scène attribuent une crosse à l'évêque d'Auxerre et lui confèrent ainsi un pouvoir indu sur le diocèse de Paris;

— l'acolyte qui porte la crosse le fait presque toujours *ambabus manibus*, avec ses deux mains, comme le prescrit le rite. Mais certains se reposent dessus alors qu'elle doit être portée *a terra elevat[a]*⁵⁵, c'est-à-dire en l'air.

⁵⁰ Charles Cahier et Arthur Martin, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature rédigés ou recueillis par les auteurs de la monographie de la cathédrale de Bourges...* (vol IV, Paris, Vve Poussielgue-Rusand, 1856), p. 152.

⁵¹ Eugène Guillaume, *Le Baptême de Clovis*, 1857, Sainte-Clotilde; François-Barthélémy Cibot, *Saint Leu guérissant un malade*, 1859, Saint-Leu-Saint-Gilles; Jules Lenepveu, *Le Martyre de saint Denis et de ses compagnons*, 1863, Saint-Louis-en-l'Île...

⁵² «...cum episcopus utitur mitra, utitur etiam baculo in sua diocesi...» et «nam mitra et baculus in episcopis sunt correlativa», *Ceremoniale episcoporum jussu Clementis VIII, Pont. max. novissime reformatum ecclesii, praecipue autem metropolitanis cathedralibus et collegiatis perutile ac necessarium* (Rome, 1600), p. 86-87. On pouvait aussi trouver la même information, plus accessible, dans l'ouvrage de Charles de Linas, *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France*, Didron, Paris, 1862, p. 190.

⁵³ Il est vrai qu'il intervient alors non pas en tant qu'historien du costume mais comme catholique intéressé par le débat sur les créations contemporaines.

⁵⁴ *Le Baptême de Clovis* par Laugée, 1870, Sainte-Clotilde; *La Rencontre de saint Germain d'Auxerre et de sainte Geneviève enfant, en présence de l'évêque de Paris*, Henri Chabin, Saint-Leu, 1881; Joseph Jouy, *Sainte Geneviève bénie par saint Germain*, Saint-Nicolas-des-Champs, 1845.

⁵⁵ Cette élévation de la crosse est souvent reproduite par les artistes, avec parfois quelques libertés : Félix Jobbé-Duval représente en 1859 à Saint-Sulpice une crosse posée à terre. Lagrenée en 1771 avait fait de même dans *Saint Germain et sainte Geneviève* (Saint-Thomas-d'Aquin); il n'est pas à exclure qu'il l'ait fait sciemment, afin de montrer combien le jeune acolyte était absorbé par le spectacle auquel il assistait.

L'observation directe des cérémonies a marqué plus fortement les artistes que l'étude des règles liturgiques. Comment expliquer autrement la présence des bannières de procession⁵⁶? Le rôle attribué aux différents acolytes? La représentation d'un dais? Celle de la croix de procession?

Ici encore, les artistes utilisent ces éléments sans souci des contraintes rituelles : la croix de procession est ainsi, pour plus de lisibilité, presque toujours derrière l'évêque alors que le cérémonial exigerait qu'elle soit devant. De même, la couleur des ornements est rarement conforme au rituel. À vrai dire, elle ne respecte pas davantage les connaissances historiques puisque, selon Albert Racinet, les vêtements liturgiques restèrent blancs au moins jusqu'au IX^e siècle. Au symbolisme religieux, les artistes préfèrent sans hésitation l'harmonie des couleurs⁵⁷.

Le rituel a donc constitué une source d'inspiration largement utilisée mais avec la plus entière liberté - exactement comme les modèles archéologiques. Seuls ont été retenus les aspects les plus spectaculaires, sans respect du détail ni de la signification religieuse. L'intérêt pour la liturgie, de même que celui pour l'exactitude historique, s'est effacé devant d'autres impératifs.

5. Une vision du passé marquée par le présent.

Malgré cette apparente anarchie, il reste possible d'établir deux catégories parmi les peintures; l'une assimile le haut Moyen Âge à l'Antiquité classique ou tardive; l'autre tend à le confondre avec les XII^e ou XIII^e siècles. La première sera par exemple illustrée par les peintures de Félix Jobbé-Duval en 1859 (Saint-Sulpice) où la romanité est théâtralement affirmée au moyen d'aigles, de licteurs, de toges ou d'une statue de Mercure. La seconde réunit architecture romane et ornements gothiques, comme *Le Baptême de Clovis* peint vers 1854 par Henri Delaborde pour Sainte-Clotilde.

La «romanisation» des évêques souligne l'universalité de la chrétienté, rappelle l'action déterminante de Rome et met l'accent sur l'importance du pape comme chef de l'Église.

Le recours au style gothique permet de reproduire l'état d'esprit que l'on supposait être celui des chrétiens du Moyen Âge, un âge d'or du catholicisme français. C'est aussi une manière d'intégrer l'évêque dans une histoire de la France destinée aux catholiques parisiens : les évêques sont pour la plupart des évangélisateurs et les vêtir d'ornements médiévaux permet d'insister sur leur rôle dans la genèse de la nation.

Cette opposition est justifiée par deux querelles assez connues qui agitèrent l'Église française au cours du XIX^e siècle. La première, entre les gallicans et les partisans d'un rapprochement avec la papauté, vit la victoire progressive du rite romain, minoritaire en France au début du siècle (adopté à contrecœur par le diocèse de Paris

⁵⁶ Par exemple sur *Saint Landry livrant les vases sacrés pour nourrir le peuple*, église Saint-Germain-l'Auxerrois, par Joseph Guichard, 1843.

⁵⁷ Ce paragraphe ne prend pas en compte les contraintes techniques comme le choix du camaïeu sur un vitrail de Didron à Saint-Thomas-d'Aquin ou l'absence presque générale de polychromie pour les sculptures.

en 1845). Les archevêques parisiens du XIX^e siècle ne peuvent être suspectés d'ultramontanisme et une opposition sourde à Rome se manifesta assez longtemps.

L'autre conflit, plus tardif et plus âpre, mit en scène à la fin du XIX^e siècle les anticléricaux, dont la propagande niait le rôle de la religion dans l'histoire de France et assimilait catholicisme et antipatriotisme.

Il est vraisemblable que la représentation du costume épiscopal a joué un rôle dans ce contexte. Lorsque le clergé parisien commanda un vitrail montrant saint Denis avec les traits du Mgr Guibert, il ne pouvait être question que cet archevêque très gallican soit représenté en costume gallo-romain. De même, puisque l'art gothique était considéré comme l'expression du génie national, l'intérêt de porter des ornements imitant ceux des XII^e ou XIII^e siècles était double : l'Église de France revendiquait ainsi les premiers évêques comme siens, tout en soulignant leur rôle dans l'histoire du pays et leur contribution à la formation de l'âme française. Des conclusions similaires ont été obtenues pour les vêtements liturgiques⁵⁸.

Peindre l'Empire romain ou le Moyen Âge permettait donc de prendre position : l'habit faisait l'évêque tel qu'on désirait qu'il soit et non tel qu'il avait été.

Reste à mesurer l'incidence réelle de ces dissensions, ce qui revient à s'interroger sur le rôle - très mal connu - du clergé parisien dans la commande des décors monumentaux au XIX^e siècle.

III. Vers une nouvelle histoire du goût?

Au terme de cette étude, on ne peut qu'être frappé par la multiplicité des paramètres qui interviennent dans la représentation des costumes d'évêques, leur faible incidence comme leur fréquente incompatibilité : pour la mitre, par exemple, l'opposition est évidente entre les raisons qui militent pour son absence (l'archéologie et la conception d'une histoire centrée sur Rome) et celles qui favorisent la représentation d'une forme médiévale (la conception d'une autre histoire, celle-ci nationale, ou l'obéissance au cérémonial contemporain), tandis que la tradition picturale peut justifier les deux partis. On observe également que la mode ecclésiastique du XIX^e siècle s'oppose à l'authenticité archéologique. L'hétérogénéité des représentations n'est donc pas surprenante mais la variété des facteurs, leur étroite imbrication, les difficultés qu'on éprouve à les identifier forment matière à une réflexion susceptible d'être étendue au-delà des seuls ornements épiscopaux.

Cet exemple témoigne de l'indépendance des artistes envers les érudits aussi bien qu'envers la critique qui, malgré la faible concurrence d'une tradition picturale quasi inexistante, ne parvient pas davantage à imposer ses principes : l'authenticité archéologique qu'elle prône n'est ni plus, ni moins prise en compte que le respect de la liturgie contemporaine, sur laquelle elle reste muette.

On aboutit à une première conclusion. Les sources vers lesquelles la recherche se penche traditionnellement sont facilement identifiables mais, qu'elles soient norma-

⁵⁸ Bernard Berthod, *Le vêtement liturgique en France du début du XIX^e siècle à 1940, Paramentica, tissus lyonnais et art sacré 1800-1940*, cat. exposition musée de Fourvière (1992), p. 37-56.

tives ou descriptives, elles ne jouent pas forcément un rôle prépondérant dans la réalisation des œuvres. L'étude du vêtement des évêques fait ainsi ressortir l'autonomie de la création artistique par rapport au discours.

D'autres exemples laisseraient sans doute une meilleure part aux écrits et l'écart serait moindre entre la critique et les œuvres. L'intérêt du vêtement épiscopal réside précisément dans la faiblesse des contraintes, due à l'absence de modèle incontestable. Cette particularité est précieuse, parce qu'elle oblige à s'interroger sur la relation entre l'œuvre et ses «sources». Ce terme indique ici tout élément susceptible d'avoir servi de modèle à une œuvre, même partiellement, qu'il s'agisse de texte, de comportements ou d'objets. L'étude sur le costume des évêques montre que la recherche de «la» ou «des» sources - qu'elles soient écrites ou ouvragées - est complexe, hasardeuse, et que le résultat peut être décevant.

La mise en rapport des œuvres et de leurs modèles reste en effet très hypothétique et l'influence de ces derniers est parfois faible. Il est vrai que la genèse d'une œuvre n'est pas comparable à un jeu de cubes dans lequel chacun des morceaux utilisés peut être identifié et l'ordre de la construction établi. Bien au contraire, le rôle des sources est imprécis et leur conjugaison ne suffit pas à restituer la complexité de l'objet. Le dénombrement des sources et leur identification restent donc une simple étape, un repérage, et ne sauraient être assimilés à un objectif, de même que l'attribution ou la datation, bien que nécessaires, ne constituent pas une fin pour l'histoire de l'art⁵⁹.

La difficulté à définir les relations entre les vêtements d'évêques et les sources d'inspiration suscite d'autres réflexions. Il serait impossible, tant ils sont nombreux, d'énumérer les travaux qui, dans toutes les disciplines, ont prouvé l'intérêt d'étudier la relation entre l'œuvre et ses sources, le but n'est pas ici de proposer un énième mode de recherche mais plutôt de s'interroger sur les présupposés, rarement explicités, qui régissent ces études.

Comment cerner la nature de cette «relation» entre les représentations et leurs modèles? Des générations d'historiens d'art ont déjà indiqué là où le bât blessait; certaines de ces difficultés se retrouvent dans l'exemple du vêtement épiscopal :

Doutes sur la culture de l'artiste. Dans quelle mesure interfère-t-elle dans les œuvres où sa présence n'est pas toujours identifiable? Le déterminer est d'autant plus malaisé que les auteurs des œuvres n'ont pas donné d'indication, à supposer qu'ils aient détenu les réponses.

Difficultés à distinguer un indice d'une coïncidence, comme par exemple la présence d'une crose dans la main gauche (qui peut relever du hasard comme de l'application de connaissances).

Possibilité d'une infraction délibérée, d'un éloignement volontaire des textes, soit par hostilité à une forme de connaissance (quelques catholiques ont dans la deuxième moitié du XIX^e siècle combattu les découvertes récentes sur les martyrs des catacombes, parce qu'elles contredisaient leur conception de l'histoire de l'Église), soit par opposition à une tradition. Il n'est pas impossible que des artistes, en réaction à un art plus savant, aient recherché la naïveté et la fraîcheur de détails sciemment erronés.

⁵⁹ Sauf à vouloir assimiler cette discipline au simple établissement de catalogues.

Il reste enfin la possibilité d'un jeu, voulu ou non, sur l'ambiguïté de la représentation⁶⁰.

De surcroît, la personnalité de l'artiste, sa formation, des contraintes budgétaires ou inhérentes à la nature des matériaux, la fonction de l'œuvre, etc. interfèrent largement dans la relation entre une œuvre et ses modèles.

L'identification des sources reste donc aléatoire et l'existence même de documents qui expliciteraient les intentions de l'artiste ne donne pas de certitudes. En effet, le rapport de la «source» à l'objet n'est pas réductible à une concordance plus ou moins automatique : s'il n'est pas simple d'identifier une référence, la difficulté tient surtout à déterminer la part réelle qu'elle a prise dans la genèse de l'œuvre.

Les méthodes statistiques offrent le moyen de contourner cet obstacle. Une étude sérielle permet de déterminer la probabilité pour qu'il y ait concordance entre l'hypothèse et la réalité et cette probabilité sera d'autant plus précise que le corpus sera étendu.

Prenons l'exemple des crosses épiscopales. Sur environ 40 % des représentations, les évêques portent la crosse dans la main droite. Si l'on admet que cet écart avec les règles canoniques relève du hasard, on peut supposer qu'une même proportion de crosses tenues dans la main gauche est exacte par accident. Le placement de cet emblème serait donc à 80 % le fruit du hasard. Ce résultat peut être, en retour, utilisé pour analyser une œuvre : ainsi, sur le vitrail de Riquier à Saint-Étienne-du-Mont, sur lequel la crosse est placée dans la main gauche, on dira qu'il y a une chance sur trois que cette disposition ait été conçue par respect de la liturgie⁶¹.

L'énoncé revêt une forme mathématique mais n'en possède pas la rigueur. L'histoire de l'art n'est pas une science exacte et l'on se gardera de considérer de tels pourcentages comme fiables : il faudrait supposer que les contraintes picturales ou de toute autre nature sont nulles, ce qui n'est évidemment pas le cas. Ce raisonnement n'est présenté, sous une forme schématique, qu'à titre d'exemple et doit être nuancé. De surcroît, le résultat est de prime abord décevant, puisqu'il ne permet pas d'affirmation à propos d'une œuvre donnée.

Le procédé doit-il pour autant être rejeté? Ainsi menée, la recherche du «rapport» entre les œuvres et une «source», pour un corpus donné, aboutit à la définition d'une tendance. Tendance presque générale à négliger les conclusions des historiens sur les mitres épiscopales, propension faible à tenir compte du rituel pour la tenue de la crosse. Ces indications ne valent évidemment que pour le corpus qui aura permis d'y parvenir et ne peuvent être réfléchies sur les œuvres que sous forme d'hypothèse. Mais ces tendances, malgré les incertitudes qui les accompagnent, éclairent le rapport réciproque des sources et permettent de hiérarchiser leur poids respectif. Pour les ornements épiscopaux, l'opposition est manifeste entre le discours des historiens -

⁶⁰ Voir notamment les remarques émises - à propos d'œuvres de Fra Angelico - par Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Les éditions de Minuit, 1990), p. 26.

⁶¹ Les crosses placées dans la main gauche forment 60 % du total : en admettant que le hasard répartisse également dans la main droite que dans la gauche (soit deux fois 40%), 20 % des cas suivent donc la liturgie, soit un tiers des «main gauche».

pour ne citer qu'eux - et les motivations des artistes; l'indifférence de ces derniers pour l'archéologie souligne la prédominance accordée aux contraintes formelles sur le contenu - ordre d'une procession, couleur d'un ornement⁶².

La quête des sources d'une œuvre peut donc être considérée comme une première étape. La suivante consiste à mettre en évidence le rapport entre les différents modèles (et l'existence éventuelle d'une primauté, d'une opposition ou d'une combinaison). Sur la base de ces recherches, il devient possible de comparer les tendances selon les lieux, le temps ou les catégories sociales concernées. Cet enjeu dépasse la seule identification des sources et permet d'aborder d'autres questions : pour reprendre notre exemple, étudier si les divergences entre la critique savante et les réalisations se sont toujours manifestées ou, si elles ont évolué, de quelle manière, etc.

Ces questions ressemblent à s'y méprendre à celles de l'histoire du goût mais si l'énoncé des objectifs est similaire, la méthode s'en démarque. Traditionnellement, les conclusions de l'histoire du goût reposent sur le décryptage de la réception des œuvres et c'est le regard autrefois porté sur ces dernières qui retient l'attention. Or le discours critique, s'il trouve son origine dans l'observation des œuvres, est toujours postérieur à leur création, et en reste dissocié.

Une histoire du goût fondée sur l'analyse de l'œuvre serait très différente. Son élaboration peut certes être complexe, en raison de la difficulté à discerner l'organisation d'un objet, sa rationalité; les mêmes causes ne sont pas toujours matériellement marquées, pas toujours identifiables. La forme interrogative est donc appelée à dominer mais ceci n'est jamais que l'une des caractéristiques des sciences humaines.

Cette autre histoire du goût ne peut émaner que d'une étude structurelle des œuvres, de leur genèse, qui reposerait sur l'analyse de la capacité technique de l'homme, et la différence avec l'étude du discours sur l'art est radicale. Cette remarque ne vise pas à établir une hiérarchie, nécessairement factice, entre deux genres très éloignés l'un de l'autre mais à rappeler ce qui les sépare.

Peut-être jugera-t-on que l'histoire du rapport des œuvres à leurs sources est irréalisable. S'en assurer aurait au moins le mérite de souligner la distance entre la conception discursive de l'histoire de l'art et celle qui accorde aux œuvres une place prépondérante.

Yves GAGNEUX

⁶² Insistons sur le terme «contraintes», car il ne s'agit pas plus d'opposer la forme au contenu que de les associer : une peinture, une sculpture ou un vitrail sont déterminés par différents paramètres, parmi lesquels se trouvent les contraintes inhérentes au matériau comme la recherche de représentation, sans que l'œuvre puisse être assimilée ni aux uns ni à l'autre. L'on part ici du principe que la création est soumise à des exigences multiples, parfois contradictoires, dont la synthèse s'opère dans l'objet. L'analyse des œuvres est seule susceptible de fournir des indications sur cette synthèse, sur les rapports réciproques des objectifs et des contraintes. L'autonomie des œuvres et de ses modèles est ainsi affirmée, sans que soit nié le lien qui les rapproche. En revanche, l'opposition entre la forme et le sens tout comme leur identification pure et simple sont contestées.



Fig. 1 — Louis Lagrenée, *Saint Germain et sainte Geneviève*, 1771, Saint-Thomas d'Aquin.

Deux conceptions différentes à la fin du XVIII^e siècle : Vien, respectueux de l'archéologie représente saint Denis tête nue, portant la toge et pourvu d'un simple bâton dans la main gauche. L'architecture est romaine.

Lagrenée attribue au contraire à saint Germain une haute mitre et une crosse ouvragée comme il en existait au XVIII^e siècle. La crosse est d'ailleurs portée à tort - la scène se passe dans le diocèse de Paris, sur lequel Germain n'a pas autorité - et l'acolyte devrait la tenir en l'air au lieu de s'appuyer dessus. L'architecture évoque l'antiquité classique.



Fig. 2 — Joseph-Marie Vien, *Saint Denis prêchant*, 1767, Saint-Roch.

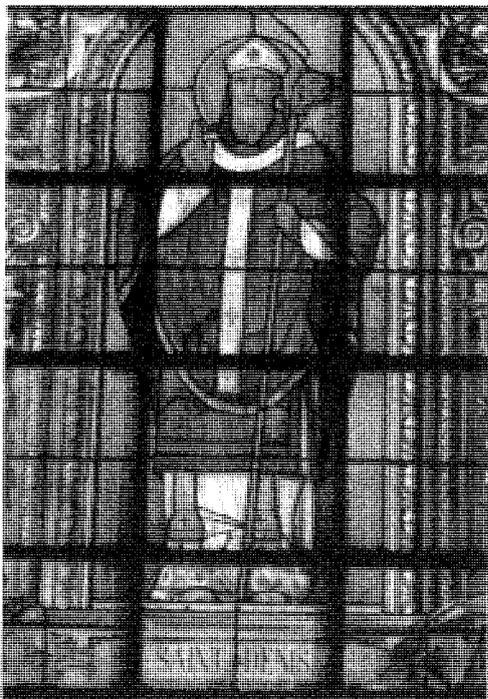


Fig. 3 — Émile Hirsch, *Saint Denis*, 1872, Saint-Jean-Saint-François.

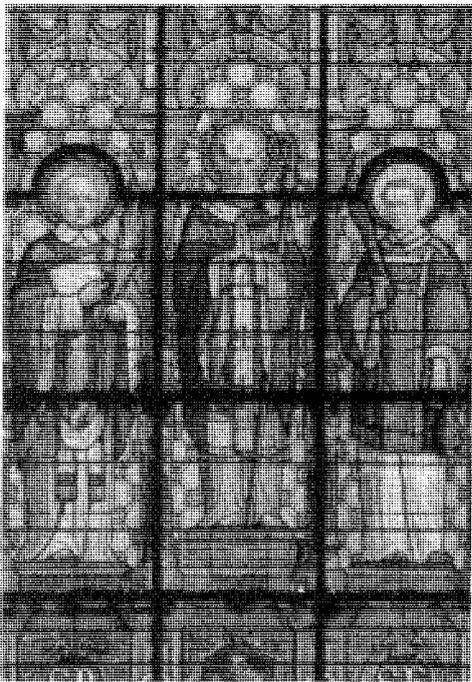


Fig. 4 — Charles des Granges, *Saint Denis, saint Rustique et saint Éleuthère*, 1875, Saint-Roch.

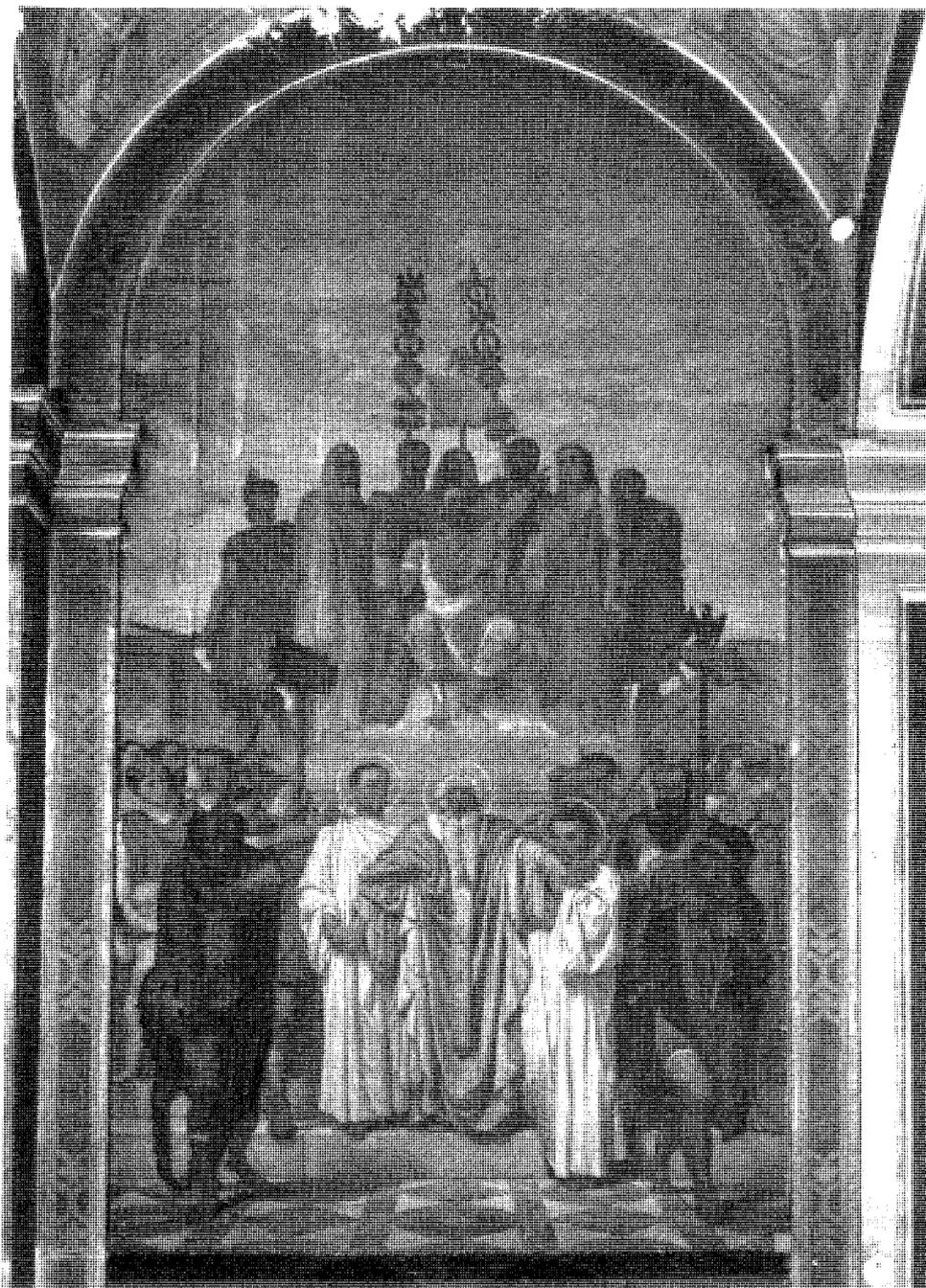
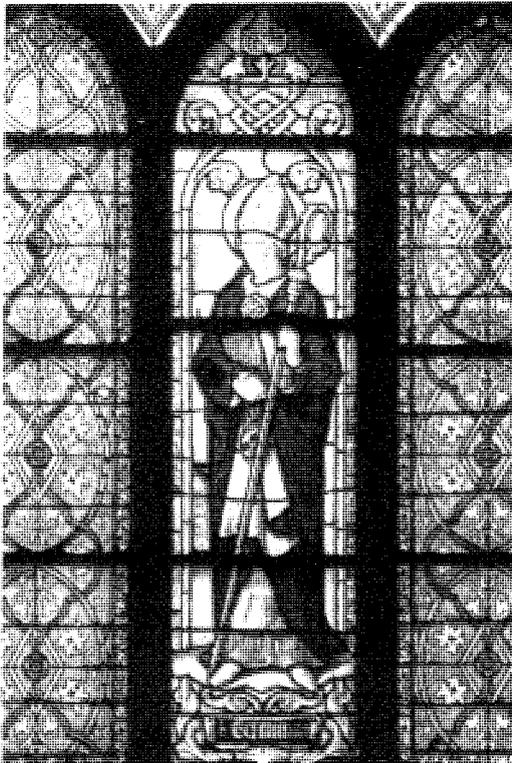


Fig. 5 — Félix Jobbé-Duval, *Saint Denis et ses compagnons conduits au supplice*, 1859, Saint-Sulpice.

Quatre représentations de saint Denis, l'une «archéologique» (Régnier, même si la crosse n'est pas tenue dans la bonne main), une autre plus théâtrale évoque à grand renfort de réminiscences antiques le monde romain (Félix Jobbé-Duval). Le *Saint Denis* d'Émile Hirsch est figuré en évêque du XIII^e siècle, sans doute pour imiter le vitrail médiéval. Charles des Granges montre le premier évêque de Paris sous les traits de Monseigneur Guibert, qui était gallican : aussi est-il représenté en costume du Moyen Âge, souvenir d'une époque où l'Église de France était indépendante.



Fig. 6 — Augustin-Jacques Régnier, *Mission de saint Denis*, 1856, Saint-Roch.



Exemple de vitrail archéologique pastichant les créations du XIV et du XV^e siècle. L'évêque n'a donc pas de barbe ni d'accessoire pour évoquer la basse Antiquité.

Fig. 7 — Étienne Hormidas Thévenoy, *Saint Germain*, vers 1840, Saint-Germain-l'Auxerrois.



La barbe, le costume médiéval et les murailles (XII^e ou XIII^e siècle) évoquent des temps reculés sans grande précision. La présence de deux crosses prouve une méconnaissance du rituel mais elle permet de faire plus facilement comprendre que saint Marcel, évêque de Paris, assistait à la bénédiction de Geneviève par saint Germain d'Auxerre.

Fig. 8 — *Sainte Geneviève bénie par saint Germain*, 1845, Saint-Nicolas-des-Champs.

L'un des rares tableaux peints avant 1830 offre un curieux mélange de costumes romains, babyloniens, de coiffures à la mode en France au XV^e siècle ou de costumes liturgiques proches de ceux du XIX^e ! Les éléments d'architecture s'apparentent aux constructions romanes.

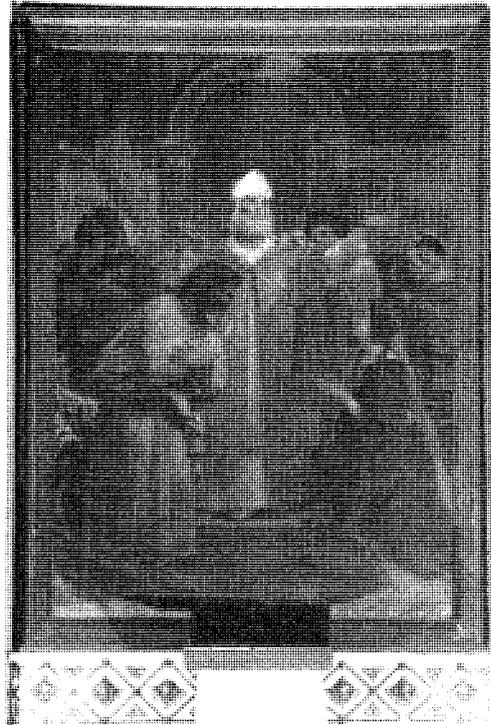


Fig. 9 — François Dubois, *Baptême de Clovis*, vers 1829, Saint-Antoine-des-Quinze-Vingts.



La statue reproduit des modèles de la sculpture médiévale, comme on peut en trouver sur les portails de Chartres. Saint Éloi tient sa crosse dans la main droite, sans souci du rituel.

Fig. 10 — Eugène Farochon, *Saint Eloi*, Sainte-Clotilde.

Cette peinture est l'une des plus attentives à l'archéologie : hauteur de la mitre diminuée, crosse relativement simple, architecture inspirée de monuments paléo-chrétiens et costumes ni trop romains, ni entièrement médiévaux. Cet intérêt à l'histoire est cependant resté isolé.

Fig. 11 — Adolphe le Hénaff, *Saint Hilaire conférant à saint Martin l'ordre mineur d'exorciste*, 1846, Saint-Étienne-du-Mont.



L'échange d'art (2e partie)

Sous la rubrique «Échange d'art», le fascicule 13 de *RAMAGE* publiait un dossier de cinq articles :

Ph. Bruneau, «L'hellénisation par l'art»;

A. Paillet, «Différenciations techniques, frontières ethniques : quelques apports d'une archéologie de l'agriculture»;

Br. Bentz, «Les multiples facettes de l'art du carreau en France»;

A. Le Brusq, «Esquisse pour une archéologie de la France coloniale»;

L. Kamitsis, «Le pantalon féminin».

Il s'y en ajoute ici encore trois (qui ne sont pas tous ceux qui avaient été annoncés!) : Hélène Siard envisage sous cet angle les trois Sarapieia de Délos; Polyxéni Kosmadaki étudie la place de l'art antique dans l'art de la Grèce contemporaine; et Ph. Bruneau présente une synthèse sur l'ensemble de ces travaux.

L'ÉCHANGE D'ART

Selon notre optique habituelle¹ et à l'opposé de l'usage courant, il s'agissait, dans les cinq articles rassemblés dans *RAMAGE* 13 sous le titre «Échange d'art»² de considérer, non pas un même pan d'histoire sous la multiplicité fortuite des points de vue où s'établissent les spécialistes qui en traitent, mais, au contraire, un même mécanisme dans la diversité historique de ses manifestations. Cependant, parce que cette dispersion des domaines géo-chronologiques concernés risquait de dérouter le lecteur et d'occulter l'identité des processus en cause, j'annonçais que notre petit dossier appelait quelques pages de synthèse³. Les voici.

¹ ABRÉVIATIONS

— AA = Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (Paris, 1997), avec renvoi non aux pages mais aux propositions.

— R 13 = *RAMAGE*, 13 (1996/98).

et les cinq articles du dossier «Échange d'art» de *RAMAGE* 13 :

PhB = Ph. Bruneau, «L'hellénisation par l'art», p. 17-34.

AP = A. Paillet, «Différenciations techniques, frontières ethniques», p. 35-52.

BB = Br. Bentz, «Les multiples facettes de l'art du carreau en France», p. 53-63.

AL = A. Le Brusq, «Esquisse pour une archéologie de la France coloniale», p. 65-78.

LK = L. Kamitsis, «Le pantalon féminin», p. 79-101.

² Préparés par le séminaire dit ironiquement «CIRAGE» : R 13, p. 203-204.

³ R 13, p. 15.

Terminologie.

Ce sont d'abord les termes mêmes d'«échange d'art» qui méritent réflexion. Non pas «art» (mot par lequel les lecteurs de *RAMAGE* ont accoutumé d'entendre en sa totalité la production outillée, qu'elle soit ou non valorisée), mais «échange» que les dictionnaires définissent comme le troc d'une chose contre une autre. Certes, ce peut être le cas : l'architecture coloniale du Viêt-Nam procédait également «d'une indigénisation de l'européen et d'une européanisation de l'indigène»⁴, et moi-même je soulignais que l'hellénisation des barbares dont on parle tant n'est pas allée — dussent l'une et l'autre n'avoir pas été souvent contemporaines — sans barbarisation des Hellènes⁵. Bien fréquemment cependant — et même si aucune des parties intéressées ne peut sortir totalement vierge de la rencontre — l'«échange» est quasi à sens unique : la romanisation de la Gaule l'emporte totalement ou presque sur une gallicisation de Rome qui était théoriquement possible; de même la christianisation des païens sur des faits très marginaux de paganisation des chrétiens; ou actuellement la masculinisation du vêtement féminin sur la féminisation du vêtement masculin. Mais, même sans impliquer la parfaite réciprocité d'un troc où chacun apporte et reçoit, l'échange suppose la relation de deux partenaires. L'expression d'«échange d'art» présente ainsi l'avantage de désigner sans ambiguïté ce qui, dans un changement du faciès artistique, tient au contact avec d'autres.

En effet, et nonobstant l'obsession que l'histoire de l'art et l'archéologie nourrissent des «influences», il s'en faut que l'innovation procède forcément d'apports externes alors qu'il est bien autant de facteurs internes. Ce peut même être un problème historique délicat que de départir ce qui, dans la nouveauté, est imputable à l'étranger ou à soi-même : en quoi, par exemple, l'art grec de l'époque impériale résulte-t-il de la propagation de l'art romain (si hellénisé — pour compliquer les choses — fût-il déjà lui-même) et en quoi d'un développement propre de l'art grec, d'une marche autonome très sensible dans la statuaire grecque qui, visant dès l'origine à conformer le plus possible le corps de pierre au corps de chair, a régulièrement cheminé, un millénaire durant, d'un illusoire «schématisme» archaïque, qui n'est qu'un réalisme manqué⁶, au réalisme générique du classicisme; puis de celui-ci au réalisme individualisé des portraits réputés ressemblants qui furent produits du IV^e siècle à l'époque impériale?

Les facteurs internes du changement d'art ressortissent aux plans de rationalité où autrui n'intervient pas : ergologique, par exemple, si par tâtonnement j'apprends tout seul à bien planter mon clou; logique, si je change le sujet des images que je dessinais jusque là; axiologique, si je m'autorise désormais ou ne m'autorise plus telle satisfaction culinaire ou vestimentaire. En regard l'échange d'art, c'est, sociologiquement, l'art nouveau qu'on reçoit d'un autre, l'art des uns qui passe chez les autres.

⁴ AL, p. 69.

⁵ PhB, p. 29-30.

⁶ C'est, sur la statuaire archaïque, la position que je défends depuis toujours : cf. mon argumentation dans *TOPOI*, 5 (1995), p. 36-43.

Constance du processus et diversité de ses manifestations.

Si l'archéologie médiationniste que nous prôtons considère des cas réels, notre artistique est la théorie de processus qui, de soi étant vides de tout contenu, sont susceptibles d'en recevoir de très divers⁷ — un peu, non plus culturellement mais animale, comme l'appareil digestif de l'homme, le même chez saint Jean-Baptiste, chez les Chinois ou chez nous, traite également les sauterelles de l'un, les nids d'hirondelle des seconds ou notre andouillette de Troyes —. C'est bien en raison de cette validité universelle que nous nous flattons de proposer une archéologie générale comptable de tout l'équipement technique de l'homme, bonne pour les «champs» de toute sorte que l'organisation professionnelle conduit à y découper⁸.

Aussi le processus de l'échange⁹, tel que dans un instant je vais le décrire à grands traits, reste-t-il inchangé dans la diversité de ses manifestations. Ainsi il n'est structurellement affecté :

— ni par la variété des domaines historiques intéressés : notre dossier contient des contributions touchant à la Grèce ancienne, à la France contemporaine ou à l'Indochine coloniale. Et je soulignais qu'en posant la problématique de l'hellénisation des barbares à l'époque hellénistique, je posais du même coup celle, identique, de la christianisation de l'Europe païenne à la fin de l'antiquité, ou de l'eupéanisation des autres continents au cours des derniers siècles¹⁰, etc.;

— ni par la diversité des secteurs en cause : j'avais indiqué à propos de l'hellénisation, mais cela vaut en tous les cas, que l'échange peut également porter sur n'importe quel plan de raison¹¹; aussi est-ce encore un effet pervers de la précellence indûment accordée au langage que faire tout un plat de la francophonie sans égard pour une «francopraxie», un «faire à la française» qui, intéressant la haute couture aussi bien que le champagne, le roquefort et mille autres choses, n'est pas de moindre importance. Et si restrictivement l'échange n'est que d'art, notre dossier montre qu'il peut intéresser les arts, sculpture ou architecture, autant que les divers types d'industrie, déictique avec les images; dynamique avec l'équipement aratoire; schématique avec le logement colonial du Viêt-Nam, le vêtement ou les jardins¹²; cybernétique avec l'informatique actuelle qui, d'abord élaborée dans le «monde occidental», est aujourd'hui «mondialisée»;

⁷ Cf. AA, n° 209.

⁸ Définition des «champs» : AA, n° 219.

⁹ Maintenant en France on ne peut plus parler sans mettre du «processus» (et de la «mise en place») à tout bout de phrase; on ne dit pas que l'évacuation des populations a commencé, mais que «le processus d'évacuation est mis en place»! Je veux souligner ici que ce n'est pas le contenu de l'échange qui reste inchangé, mais le mécanisme qui le rend possible.

¹⁰ PhB, p. 18.

¹¹ PhB, p. 20.

¹² Je fais allusion à un article qu'Antoine Gournay devait nous donner sur les jardins dits chinois de l'Europe du XVIII^e siècle, mais qui n'a pu être prêt à temps; il aurait plus étroitement articulé à notre modèle théorique les informations qu'il avait rassemblées dans un article antérieur : A. Gournay, «Jardins chinois en France à la fin du XVIII^e siècle», *Bull. de l'École franç. d'Extrême-Orient*, 78 (1991), p. 259-270.

— ni par son étendue — même si, de toute évidence, le nombre des gens et l'ampleur de l'équipement concernés importent grandement au «bilan»¹³ d'une société historiquement donnée — : c'est le monde entier qui pour l'heure s'europeanise en adoptant l'informatique, mais l'europeanisation pourrait s'en tenir au seul échange cybernétique; c'est au contraire tout l'équipement gaulois qui s'est romanisé, etc. À la limite — ce qui doit passionner une histoire de l'art plus encline à être une histoire des artistes qu'à privilégier des faits collectifs — l'échange d'art peut se faire entre des individus : parmi mille exemples, Judith Leysten s'approprie la touche de France Hals jusqu'au risque qu'on les confonde aujourd'hui; la troupe des caravagesques se rassemble sous le nom de son modèle éponyme, etc.

L'échange d'art, un processus sociologico-ergologique.

La question de l'échange d'art se pose dans les mêmes termes exactement que celle du style¹⁴ dont il n'est de fait qu'un des mécanismes : comme le style il est conditionné tant par le processus sociologique qui le formalise que par l'organisation ergologique de son contenu. C'est donc en double référence aux plans de la société et de l'art qu'il est appréhendable.

1. Diversité des partenaires et de l'étendue de l'échange.

a. Sociologiquement le partenariat de ceux qui apportent et ceux qui reçoivent ratisse toutes les possibilités ouvertes par l'organisation sociale.

Il peut s'opérer sur l'une et l'autre des trois coordonnées de l'histoire :

— dans un écart des temps, quand une époque, non plus conserve comme passivement l'art immédiatement précédent, mais s'approprie celui d'une époque antérieure; c'est le cas de l'art archaïsant dans le monde grec du I^{er} siècle av. J.-C. ou exemplairement celui des architectures néo- du XIX^e siècle; ou encore des références antiques dans l'art de la Grèce contemporaine étudiées plus loin par P. Kosmadaki;

— dans un écart des lieux, quand une région s'approprie l'art d'étrangers plus ou moins lointains, ce qu'illustraient nos études de l'hellénisation antique des barbares à partir du IV^e siècle av. J.-C. ou de l'architecture coloniale du Viêt-Nam, mais mieux encore, sous nos yeux, l'europeanisation et l'américanisation du monde contemporain;

— dans un écart des milieux, quand on s'approprie l'art d'un milieu supérieur ou inférieur, tels, vestimentairement, l'embourgeoisement de l'ouvrier depuis les années 50 ou l'encanaillement des nantis.

Ainsi, tour à tour anachronique, ectopique, ecstratique¹⁵, l'échange d'art peut naturellement combiner dans la réalité concrète plusieurs de ces mécanismes : H. Siard montre plus bas que l'égyptianisation culturelle de la Grèce concerne à la fois le temps et l'espace.

Au sein d'une même communauté, l'échange peut intéresser aussi ces classes, à l'abord naturelles mais acculturées de mille façons, entre autres par l'équipement, que

¹³ Cf. AA, n° 234.

¹⁴ Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 5 (1987), p. 88; AA, n° 129 et 131.

¹⁵ Sur cette terminologie, cf. AA, n° 134; je rassemble ici sous le seul «ecstratique» ce que nous divisons là en ana- et catastratique.

sont celles du sexe et de l'âge. En Europe où il était l'apanage de l'homme, la femme a fait sien le pantalon¹⁶. L'enfant, parfois doté d'un vestiaire spécifique, peut prendre des tenues d'adulte, tandis que l'ambition de «faire jeune» affuble des sexagénaires bien mûrs de vêtements originellement destinés aux «ados».

b. Toujours singuliers par la personne (au sens médiationniste du terme), ces «partenaires sociaux» sont constamment à même de partager la singularité d'autres à laquelle jusque là ils ne participaient pas¹⁷. Mais sans forcément perdre totalement leur propre singularité : l'échange est rarement intégral et le plus souvent partiel¹⁸, ce qui s'observe particulièrement bien dans les situations de «déracinement», d'immigration par exemple : ainsi, les tombes musulmanes de France restent largement fidèles aux tombes musulmanes des pays islamiques et empruntent peu aux tombes non musulmanes de France¹⁹.

2. Le modèle de l'outil.

Constitutivement sociologique, l'échange d'art ne s'opère pourtant que par des mécanismes spécifiquement ergologiques, comme l'échange de langue par des mécanismes glossologiques : si l'on veut éviter l'écueil de la globalisation ou de l'impressionnisme, il importe donc de conduire l'analyse suivant le modèle de l'outil.

a. À cet égard je rappelais²⁰ l'absolue nécessité de dissocier fin et procédé, c'est-à-dire chose à faire et façon de faire qui, ne coïncidant jamais terme à terme (il est toujours divers procédés pour une même fin comme un même procédé est apte à servir diverses fins), peuvent s'échanger indépendamment, et d'autant mieux qu'ergologiquement dissociables, ils n'ont pas non plus à être historiquement homogènes, c'est-à-dire contemporains ou de même appartenance géographique ou sociale.

Cette dissociation est exemplairement opératoire dans le cas de l'architecture coloniale du Viêt-Nam dont elle permet d'épuiser les diverses manifestations dans la combinatoire complète de la fin et du procédé²¹, mais aussi dans ceux de l'hellénisation des barbares ou des carreaux de Marly où, en référence à cette combinatoire, elle fait reconnaître systématiquement la nature de l'échange, prépondérance des fins barbares servies par des procédés grecs ou production des motifs mauresques selon des procédés français²². Sans conteste elle permet de poser plus d'un problème en des termes neufs qui ont parfois l'avantage d'offrir une solution jusque là inaccessible : si les kouros archaïques grecs sont si proches de la statuaire colossale de l'Égypte mais présentent toujours une totale nudité qu'on ignorait sur les rives du Nil, c'est possible que les sculpteurs grecs se sont appropriés le procédé égyptien de la grande statuaire en conservant la fin traditionnelle de la plastique grecque antérieure qui représentait toujours l'homme intégralement nu²³.

¹⁶ LK, p. 79-101.

¹⁷ Je résume ce que je développais dans *R* 13, p. 18.

¹⁸ LK, p. 79.

¹⁹ J'utilise ici les conclusions du mémoire de maîtrise de Nadine Le Quentrec.

²⁰ PhB, p. 22.

²¹ D'où l'exposé à quatre cases de AL, p. 70-76.

²² BB, p. 61.

²³ L'idée m'est venue depuis la publication de *R* 13 où je prenais (p. 30) une autre position, moins satisfaisante : on aperçoit une fois de plus la vertu d'une archéologie modélisée.

b. Cependant cette dissociation n'était ni complète ni systématique :

— le procédé n'est utilisé à telle fin qu'autant qu'y répondent des moyens²⁴; or, je n'en disais pas un mot. Pourtant eux aussi s'empruntent : dans ses cours sur l'architecture néo-grecque du siècle dernier, P.-Y. Balut a cent fois redit qu'à soi seul l'emploi du marbre blanc est un hellénisme d'art, indépendamment des fins de sa mise en œuvre et de son traitement technique;

— l'outil n'est pas seulement défini par ses deux faces, mais par ses deux axes²⁵ dont je ne faisais pas non plus état. Par exemple le Théséion de Vienne (Autriche), construit en 1821-23, comporte un ordre dorique qui taxinomiquement le qualifie comme grec, mais le débitage de l'architrave en claveaux appareillés est générativement un antihellénisme.

c. De surcroît, dans une même chose ouvrée se conjoignent couramment plusieurs fins qui ne sont pas simultanément affectées par l'échange : c'est le cas, dans les carreaux de faïence, de ce qui intéresse le revêtement et le décor²⁶.

d. Enfin — ici encore P.-Y. Balut l'a souvent dit à propos des néo-grecs du XIX^e siècle²⁷ — l'échange d'art ne consiste pas seulement dans la simple copie d'ouvrages antérieurs ou extérieurs à la façon, dont au XIX^e siècle et à Ratisbonne, la Walhalla reproduit fidèlement le Parthénon; mais constitutivement dans l'appropriation d'un système technique exploitable à de nouvelles fins, comme on apprend une langue étrangère non pour répéter du déjà dit, mais pour énoncer de l'inédit. La chose va de soi dès lors qu'on a reconnu que le procédé peut s'échanger indépendamment de la fin.

Par là s'expliquent les ratés de l'échange : j'avais cité le cas des tombes de Caunos²⁸; de même, si les jardins dits chinois du XVIII^e siècle européen sont éloignés des jardins chinois de Chine, c'est largement qu'on s'est mal assimilé le système échangé²⁹. Bien entendu de tels écarts ne sont pas uniformément des ratés; tout au contraire l'altération peut être délibérée : ce n'est sûrement pas par erreur que, parvenues au pays de la viande rouge, les brochettes grecques sont servies plus saignantes dans les restaurants de la rue Mouffetard que dans les tavernes de Plaka!

La cause et le vecteur de l'échange.

1. De l'isotechnie à l'étiologie.

Entre deux ou plusieurs ouvrages des similitudes morphologiques, qui sont le plus souvent des similitudes stylistiques, sont couramment repérables dans la totale ignorance de leurs relations chronologiques ou autres. De tels constats doivent impérativement précéder la recherche des causes et des voies de l'emprunt. C'est pour leur donner statut méthodologique que nous avons posé le concept neutre d'isotechnie³⁰

²⁴ AA, n° 66 et 70.

²⁵ Ce que j'évoquais trop rapidement dans R 13, p. 33. — Sur la biaxialité de l'outil, cf. AA, n° 74.

²⁶ BB, p. 58.

²⁷ P.-Y. Balut, cité R 13, p. 24-25.

²⁸ PhB, p. 25-26.

²⁹ Cf. *supra*, n. 12.

³⁰ Je prolonge ici mes réflexions de R 13, p. 31-32. Et cf. AA, n° 136.

qui ne suppose pas d'éventuels rapports d'antériorité, filiation ou «influence» entre les isotechnes, soit que nous les ignorions, soit qu'ils n'existent pas : quand les Grecs ont construit des salles hypostyles il se peut certes qu'ils se soient approprié le procédé des Égyptiens et des Perses, mais aussi qu'ils découvraient indépendamment une solution qui s'impose dans des systèmes architecturaux à seules poussées verticales³¹.

Sur une carte analogue à celle des isohyètes ou des isobathes, les isotechnes seraient unis par des lignes indifféremment lisibles dans l'un ou l'autre sens. Mais si des ouvrages incriminés la relève historique³² est possible, le faciès isotechnique s'historicise en mouvements orientés : les lignes deviennent des flèches indiquant le sens d'éventuels échanges entre temps, lieux et milieu. C'est déjà une avancée! pourtant de l'échange d'art ainsi établi on ne détient toujours ni le pourquoi ni le comment.

2. *Le pourquoi ...*

Ce pourquoi et ce comment de l'échange peuvent se conjoindre dans un même fait : c'est le cas quand il tient à une invasion militaire qui à la fois l'impose et l'importe, en est l'initiateur — ou, pour parler en nos termes ordinaires, l'entrepreneur³³ — et le vecteur. Mais la cause et le véhicule de l'échange sont le plus souvent distincts. Aussi vaut-il mieux en faire des problèmes différents³⁴.

L'échange étant un processus à deux partenaires, ceux qui exportent leur art et ceux qui le reçoivent, la cause et l'entreprise peuvent s'en trouver en principe chez les uns comme chez les autres : un conquérant aura intérêt à imposer son art aux vaincus comme il leur imposerait sa langue et ses lois; inversement, un groupe social peut de lui-même succomber aux séductions d'arts voisins.

Ceci dit, chez les donateurs comme chez les récepteurs, les causes de l'échange sont innombrables. L. Kamitsis a bien montré que le port du pantalon par les femmes répond à des motivations et apporte des avantages d'une grande diversité qu'elle a classés selon les plans de raison³⁵. L'intéressant est que la cause de l'échange ne s'inscrit pas forcément au plan où il produit son principal effet : le port du pantalon féminin a été largement un scandale social, alors que par là les femmes, de dame Guibourc ou Jeanne d'Arc à nos contemporaines, n'ont cessé de répondre à des causes de tout autres ordres comme l'adaptation aux contraintes ergologiques de la guerre ou du cyclisme.

Qui dit motivation, entreprise, recherche d'avantages dit évidemment valorisation et c'est ainsi par exemple, selon les situations historiques, que la permanence de la tradition ou l'innovation sont tour à tour appréciées ou dépréciées, l'Égypte ancienne cultivant la première et nous-mêmes la seconde. Mais dit aussi, dans notre optique médiationniste, réglementation, socialement codifiée ou non. En effet, l'échange peut n'être pas licite : le port du pantalon par les femmes a longtemps été jugé comme une transgression; intervient alors le processus proprement axiologique du stratagème :

³¹ Je reprends ce que j'écrivais dans *R* 13, p. 32.

³² Cf. *AA*, n° 228.

³³ Sur la notion d'entreprise, cf. *AA*, n° 172.

³⁴ Sur le vecteur et l'initiateur, cf. déjà *PhB*, p. 30-31.

³⁵ *LK*, p. 85, 92, 101.

typiquement la jupe-culotte, permettant d'être en pantalon tout en n'y étant pas, témoigne tout à la fois du désir et de l'interdit³⁶.

Faut-il préciser que la problématique de l'échange d'art inclut le constat de l'absence d'un échange qui était pourtant possible et qu'il faut chercher les causes de ce qui, faisable, ne s'est néanmoins pas fait? Par exemple, la relative non-romanisation de la Grèce de l'époque impériale, cependant soumise à l'autorité politique de Rome, peut tenir tant à une résistance délibérée à l'art de l'envahisseur qu'à la routine passive de traditions techniques remontant aux époques antérieures.

3. ... et le comment.

Si les causes possibles de l'échange d'art sont innombrables, il n'en va pas de même de ses vecteurs. Dans l'écart des temps, seuls des ouvrages conservés d'un art antérieur peuvent le faire connaître à des amateurs plus récents. Dans l'écart des lieux et des milieux que n'affecte pas le trépas des usagers, s'ajoute le déplacement des hommes, ceux qui exportent leur art en dehors comme ceux qui vont chercher ailleurs un art étranger pour l'importer chez eux. C'est ainsi que les carreaux de faïence sont entrés dans l'usage français tant par l'immigration des carreliers que par l'importation de carreaux utilisés tels quels ou servant de modèles à imiter³⁷.

Mais la transmission du style étranger peut ne pas s'opérer par le contact directement ergologique du produit ou du producteur, mais «technologiquement»³⁸ par la représentation, imagée ou verbalisée, du savoir-faire. Je pense, imagièrément, à tous ces dessins, plans ou cahiers de modèles dont on arguë souvent pour expliquer des traditions ou des propagations inattendues en des temps ou des lieux éloignés; et, langagièrément, aux descriptions que sont les recettes ou les relations de voyageurs.

Ces vecteurs-là sont un facteur supplémentaire d'incompréhension dans l'échange. J'ai dit plus haut que le récepteur peut, même au contact direct des ouvrages, mal assimiler le système technique qu'il entend s'approprier. À plus forte raison, s'il le connaît par le relais d'un dessin ou surtout d'une description, s'ajoutent, d'une part, la possible inintelligence de l'imagier ou du descripteur et, d'autre part, le risque de malentendu entre ceux-ci et leur utilisateur. Le vecteur peut ainsi altérer l'usage échangé : c'est en partie par les insuffisances du frère Attiret et autres voyageurs que s'explique l'écart énorme qui sépare les jardins chinois de Chine des jardins européens baptisés «chinois»³⁹.

Embarras et gain archéologiques.

Tout cela — en dépit de mes propos optimistes antérieurs⁴⁰ — est plus facile à expliciter en théorie qu'à établir en chaque cas réel. L'archéologie de l'échange d'art se heurte, en effet, à deux difficultés principales.

³⁶ LK, p. 79, 80, 90. — Définition du stratagème : AA, n° 183.

³⁷ BB, p. 54.

³⁸ Sur notre définition, strictement étymologique, de «technologie», cf. AA, n°107.

³⁹ Cf. *supra*, n. 12.

⁴⁰ PhB, p. 23.

1. La première est de connaître l'état antérieur à l'échange : impossible de dire que les tombes lyciennes se sont hellénisées si on ignore, d'une part, quelles elles étaient avant hellénisation et, d'autre part, ce qu'est l'hellénisme⁴¹. Or, cela n'est pas toujours possible et pour deux raisons :

— chez nous, observateurs rétrospectifs, à cause de lacunes documentaires qui, par exemple, nous laissent relativement mal connaître le faciès artistique de la Gaule avant sa romanisation. Le danger nous guette alors d'imaginer l'état antérieur suivant des vraisemblances qui ne sont pas la vérité, comme de supposer erronément qu'à l'origine le pantalon est universellement l'apanage de l'homme;

— chez les usagers eux-mêmes, à cause de proximités qui les ont déjà fait échanger en d'autres occasions que celles qu'on a choisi d'examiner⁴²; ainsi la Grèce à l'époque impériale s'est sans doute romanisée mais Rome s'était elle-même hellénisée au cours de l'époque précédente. Le cas idéal est celui que représente l'architecture coloniale du Viêt-Nam où l'échange intéresse deux communautés qui jusqu'alors n'étaient pas venues en contact, mais il est rare⁴³.

2. La seconde difficulté tient à l'ignorance où nous sommes très souvent du vecteur et surtout de l'initiateur, donc du motif de l'échange. Dans les domaines de la pré- et de la proto-histoire et des époques très anciennes sur lesquelles notre indigence documentaire permet à des archéologues intrépides d'avancer tout ce qui leur traverse la cervelle, on s'est empressé, pour résoudre des questions que le silence des sources écrites laisse sans réponse, de traduire les « observations archéologiques » en « fait historique » par un contrepoint qui d'un changement du faciès artistique (si tant est qu'il soit lui-même établi!) fait aussitôt l'indice d'un mouvement démographique, invasion ou migration⁴⁴. Hélas, l'archéologie de l'échange d'art ne se confond pas avec une archéologie du conflit : la comparaison avec les situations historiques mieux documentées avertit, je l'ai montré, que les raisons de l'échange sont autrement diversifiées, que ce contrepoint passe-partout est donc illusoire, qu'un non-conquis peut prendre l'art du voisin — comme le barbare Mausole qui décide lui-même de recourir à des artistes grecs pour se faire faire un tombeau hellénisé — tandis que le conquérant aura ses raisons de ne pas imposer le sien — tel Ptolémée Évergète qui érige à Edfou un temple de style pharaonique traditionnel —. Nous l'avons souvent répété : du socio-artistique impossible d'inférer le sociologique⁴⁵.

Mais répétons-le aussi et par là consolons-nous! on change de monde en changeant d'art tout autant que de pensée ou de régime politique : déplaçant les frontières stylistiques qui comptent bien autant que celles des langues ou des états en en étant rarement concomitantes, l'échange d'art conforte ou conteste l'identité ou l'altérité sociales instaurées par celles-ci : aussitôt constaté et quelles qu'en soient les raisons, il est de

⁴¹ PhB, p. 19

⁴² PhB, p. 19.

⁴³ AL, p. 68.

⁴⁴ Cf. l'excellente formule de AP, p. 46 : « si les variations de la technique ne trouvent pas d'explication dans le peuplement, celui-ci ne saurait conséquemment être déduit des faciès du matériel ».

⁴⁵ Cf. AA, n°237 et 301.

soi un «fait historique»⁴⁶. Pour l'archéologie à laquelle revient de traiter de tous les faits d'art, c'est un immense bénéfice que les problèmes soient posés en de tels termes qu'elle est sûre de jouer son rôle à elle dans la reconnaissance des identités et altérités sociales⁴⁷.

Philippe BRUNEAU

⁴⁶ AA, n° 238 et 314.

⁴⁷ Je reprends sous une forme plus générale l'idée que j'énonçais *R* 13, p. 21.

LE STYLE ÉGYPTIEN ET LES ÉCHANGES D'ART DANS LES SARAPIEIA DE DÉLOS

Depuis la fin du XIX^e siècle sont connus à Délos trois sanctuaires, les Sarapieia A, B et C, consacrés aux divinités égypto-grecques, Sarapis, Isis et Anubis (fig. 1, 2 et 3). La construction du plus ancien des trois, le Sarapieion A, remonte sans doute à la fin du III^e siècle avant notre ère, et l'on situe la fondation des deux autres dans les premières années du II^e siècle. Tous ont été fréquentés, semble-t-il, au moins jusqu'en 69 avant notre ère. Isis et Anubis sont d'anciennes divinités égyptiennes dont le culte a été hellénisé en Égypte après la conquête macédonienne, puis s'est répandu dans le bassin oriental de la Méditerranée. Sarapis, en revanche, est une figure composite créée à Alexandrie à partir d'éléments égyptiens et grecs¹; on estime que son culte est arrivé à Délos au début du III^e siècle, mais Isis était peut-être déjà vénérée dans l'île avant cette date. Le culte égyptien fut officialisé vers 180 et le Sarapieion C est alors devenu un sanctuaire public. Le Sarapieion A est resté un sanctuaire privé tout au long de son histoire; le Sarapieion B, dont le statut est mal connu, était vraisemblablement lui aussi un sanctuaire privé².

Ces trois sanctuaires isiaques constituent d'abord des ouvrages déliens, par les procédés de construction qui y sont employés et par la présence en leur sein d'édifices

¹ Voir J. E. Stambaugh, *Sarapis under the Early Ptolemies, Études préliminaires aux religions orientales* (25, Leyde, 1972).

² Sur toutes ces questions, voir P. Roussel, *Les cultes égyptiens à Délos, Annales de l'Est* (Paris-Nancy, 1916).

entièrement grecs, par exemple les chapelles du Sarapieion C (fig. 4 et 5). Toutefois, les divinités qu'on y honore étant d'origine étrangère, on est fondé à s'interroger sur ce qui, dans l'équipement de ces cultes, contribue à fabriquer une identité égyptienne, ou non délienne au moins. De nombreuses études consacrées aux cultes isiaques tentent d'évaluer la part de «l'égyptianisme» et de l'hellénisme dans la conception des dieux ou dans les rituels³. Mais l'étude de l'équipement - mobilier ou immobilier - de ces cultes a été relativement négligée⁴. Pour apprécier les caractères du «style égyptien» dans ces monuments, le travail de Philippe Bruneau⁵ sur les échanges d'art dans l'art hellénistique représente un outil méthodologique qui permet d'envisager l'égyptianisation de l'équipement délien du culte de Sarapis et, en retour, l'hellénisation de l'art égyptien. Les Sarapieia de Délos constituent ainsi une «étude de cas», un exemple, de ces échanges d'art entre deux domaines, l'Égypte et Délos.

Ouvrages égyptisants dans les Sarapieia.

Le modèle médiationniste fait attendre, pour analyser les échanges d'art, des cas où les moyens mis en œuvre seront égyptiens pour des finalités industrielles grecques; d'autres, où les procédés seront grecs pour des finalités égyptiennes; des cas enfin, où moyens et fins seront entièrement soit égyptiens soit grecs⁶. Je n'ai pas pour objectif d'examiner dans cet article l'ensemble des sanctuaires, mais seulement quelques ouvrages, tenus pour «égyptisants» dont l'étude offre de mieux comprendre les modes de l'égyptianisation dans les Sarapieia de Délos et permet de préciser les contours de cette étiquette stylistique.

On peut souligner en premier lieu le caractère partiel de cet échange. J'ai déjà évoqué le caractère délien des sanctuaires, et même les ouvrages égyptisants (architecture ou mobilier) consistent surtout à équiper à la manière grecque des fins restées égyptiennes, comme le montre l'exemple du *dromos*.

Le dromos du Sarapieion C : moyens grecs, fins égyptiennes.

Il existe en effet dans le Sarapieion C un *dromos* «à l'égyptienne»⁷ (fig. 3 et 6). C'est une allée, dallée de gneiss, longue d'environ 40 mètres et large de 5. Elle occupe la

³ Voir par exemple Fr. Dunand, *Le culte d'Isis dans le bassin oriental de la Méditerranée, Études préliminaires aux religions orientales* (26, Leyde, 1973).

⁴ La seule catégorie d'ouvrages qui a retenu souvent l'attention est l'image, parce qu'elle témoigne de conceptions théologiques. Aussi les études consacrées à l'iconographie des dieux alexandrins sont-elles en très grand nombre et abordent-elles presque toutes la question de l'origine grecque ou étrangère de tel ou tel type de représentation. Voir, par exemple, J.-Cl. Grenier, *Anubis alexandrin et romain, Études préliminaires aux religions orientales* (57, Leyde, 1977).

⁵ «L'hellénisation par l'art», *RAMAGE*, 13 (1996-1998), p. 17-34.

⁶ Voir Ph. Bruneau, *ibid.*, p. 23.

⁷ Ph. Bruneau, «Le *dromos* et le temple C du Sarapieion C de Délos», *BCH*, 104 (1980), p. 161-188.

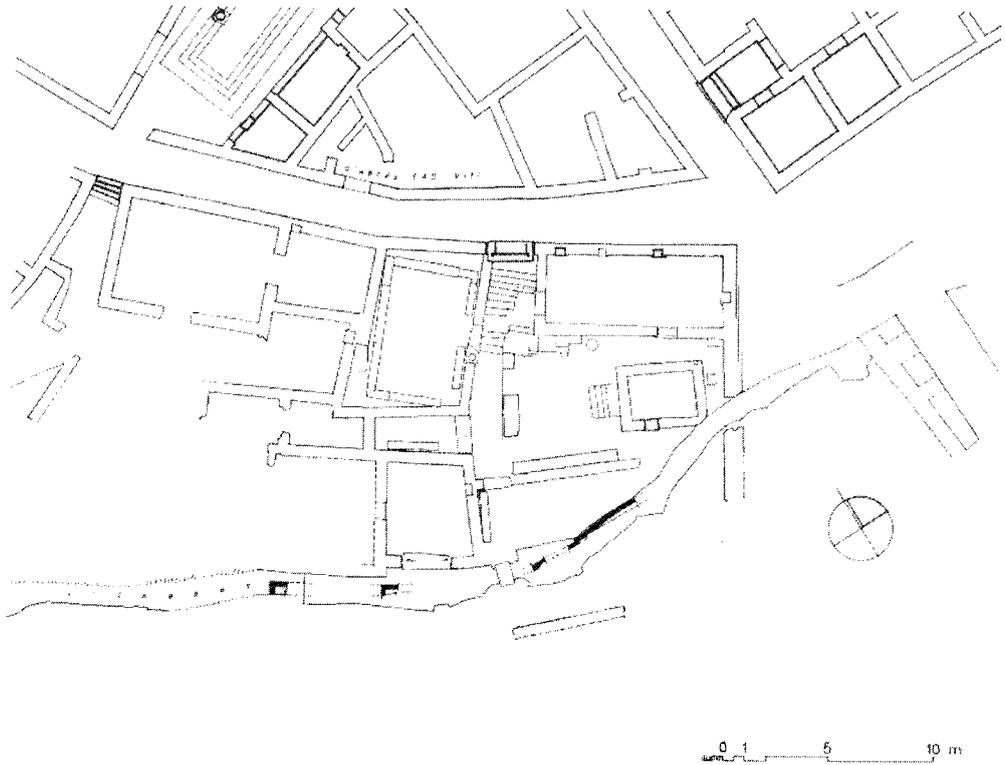


Fig. 1 — Plan schématique du Sarapieion A
(N. Bresch).

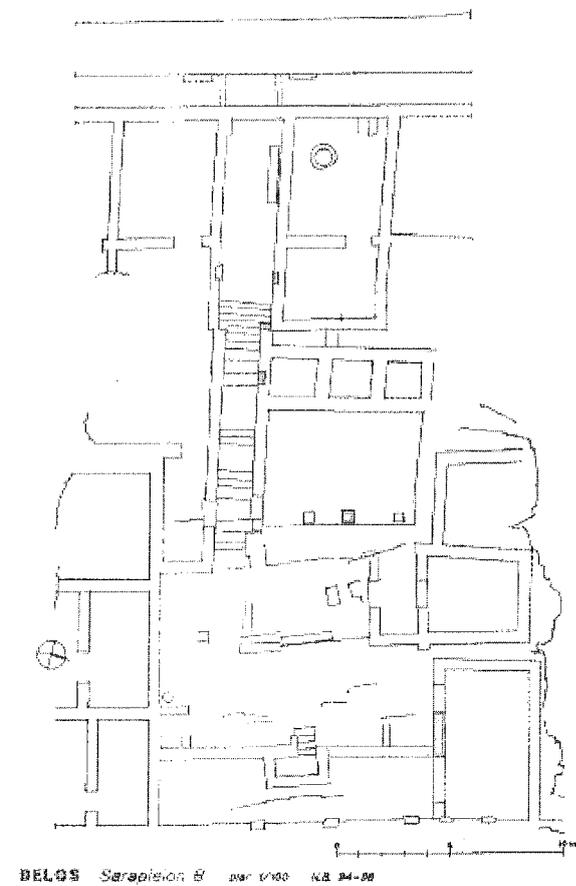


Fig. 2 — Plan schématique du Sarapieion B (N. Bresch).

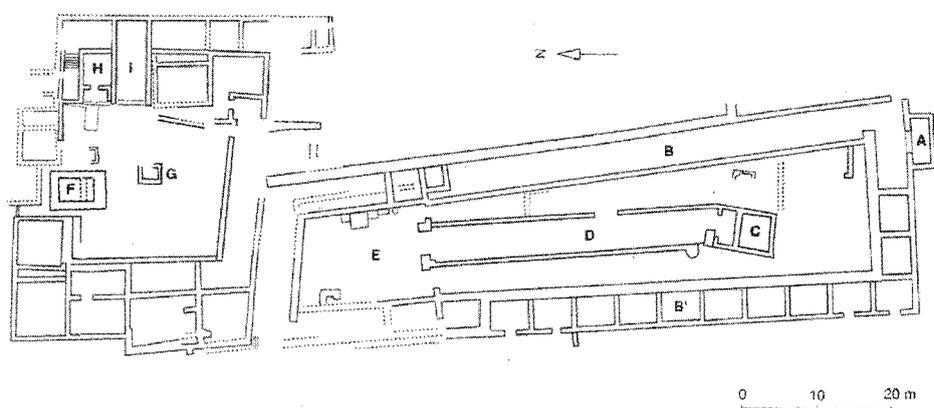


Fig. 3 — Plan schématique du Sarapieion C (N. Sigalas).

zone médiane de la terrasse Sud du sanctuaire et conduit à un petit temple (fig. 3). Elle est délimitée par deux murets, peu élevés dans leur état actuel, contre lesquels viennent s'adosser des bases alternativement carrées et rectangulaires. Les bases carrées constituaient peut-être des autels consacrés à diverses divinités; les bases rectangulaires portaient des statuettes de sphinx en calcaire⁸.

Les matériaux employés pour l'aménagement du *dromos* sont habituels dans l'architecture délienne, que ce soient les assemblages de moellons des murets latéraux ou les dalles de gneiss du dallage. Ainsi, par la technique mise en œuvre, cet ouvrage est grec. Toutefois, il n'a aucun équivalent exact dans le domaine délien, alors qu'on lui trouve des parallèles clairs dans des sanctuaires⁹ d'Égypte où sont fréquentes les allées processionnelles monumentales bordées de sphinx¹⁰. Cette fin égyptienne est celle aussi du *dromos* de Délos, même si la nature des processions et leur place dans le culte de Sarapis restent inconnues en l'absence de textes qui nous en informent.

Le recours à des procédés de construction déliens éloigne le *dromos* du Sarapieion C des *dromoi* égyptiens et l'écart est facile à mesurer, car la référence est claire; de plus, il est placé à l'intérieur du *téménos* de Sarapis à Délos ce qui est contraire aux usages qui prévalent en Égypte, puisque le *dromos* y est situé hors des murs des sanctuaires et conduit à l'entrée principale¹¹. La manière dont ce *dromos* s'insère dans l'espace du Sarapieion C en fait un ouvrage proprement délien qui reçoit de plus dans l'île un usage particulier n'ayant rien à voir avec le culte de Sarapis : en effet, d'après les inventaires du Sarapieion C¹², le *dromos* servait à entreposer des offrandes. Cet usage s'explique sans doute par le fait que l'avenue n'est pas située en dehors du sanctuaire, mais qu'étant à l'intérieur, elle peut servir, comme n'importe quelle autre partie du Sarapieion, à conserver des objets consacrés.

Le *dromos* de Délos est ainsi égyptien par les fins qu'il outille, mais, s'agissant de la manière de faire et des matériaux employés dans sa construction, c'est un ouvrage délien. Le parallèle égyptien est aisé à établir dans ce cas, parce que la configuration de l'allée de sphinx du Sarapieion C est proche de celle des allées égyptiennes, ce qui laisse croire peut-être à l'existence d'un projet «égyptisant». De la même façon, une série d'autels, découverts dans les Sarapieia B et C, appelés «à cornes» parce que leur plateau est surmonté de quatre protubérances en forme de cornes (fig. 8) est considérée comme «égyptienne». En effet, de par la proximité formelle de ces autels avec

⁸ Trois de ces sphinx ont été retrouvés ainsi que le fragment d'un quatrième. Ils ont été publiés par J. Marcadé, «À propos des statuettes hellénistiques en aragonite du Musée de Délos», *BCH*, 76 (1952), p. 125-127.

⁹ Cette terminologie ne correspond pas à celle normalement utilisée par les égyptologues, car ils ont coutume d'appeler «temple» l'ensemble de l'espace sacré et de réserver «sanctuaire» à la désignation du saint des saints. Pour des raisons de clarté de l'exposé, j'emploie donc ces deux termes en suivant les usages des archéologues du monde grec.

¹⁰ Le *dromos* est l'un des éléments décrits par Strabon dans sa description de l'Égypte, *Géographie universelle*, XVIII, 1, 28.

¹¹ Strabon souligne cet emplacement du *dromos* : «À l'entrée conduisant au *téménos* il y a une avenue pavée en pierre (...). On l'appelle le *dromos* (...)», Strabon, *Ibid* [traduction de P. Charvet, publiée dans Strabon, *Le voyage en Égypte* (Paris, 1997), p. 127].

¹² *ID* 1417, B, I, lignes 22-32.

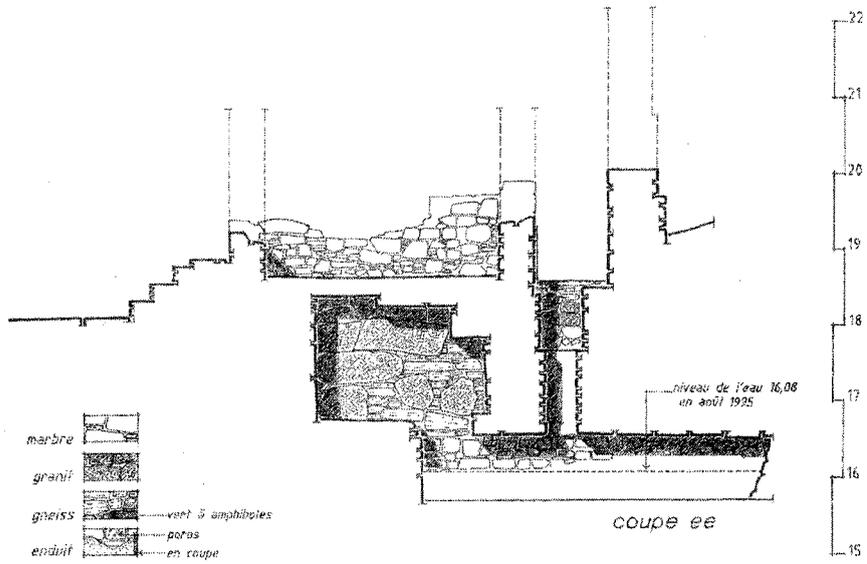


Fig. 4 et 5 — Façade restaurée de la chapelle I du Sarapieion C
(Photo H. Siard).

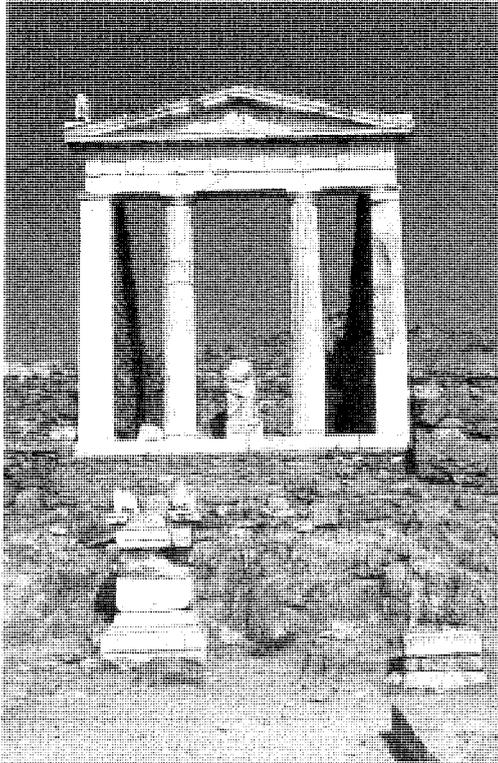




Fig. 6 — Le dromos vu du Nord (photo prise en 1909, après la fouille).



Fig. 7 — Sphinx du dromos
(photo H. Siard).

des exemplaires égyptiens, il est aisé de les qualifier d'exotiques¹³. Toutefois, ils sont taillés dans du marbre ce qui les rapproche du mobilier délien. Comme dans le cas du *dromos*, leur fin est égyptienne, même si leur usage délien s'écarte peut-être de celui attesté pour ces autels en Égypte.

Les sphinx du dromos : la création locale d'un ouvrage égyptien.

Le *dromos* et les autels à cornes démontrent le caractère partiel de l'échange stylistique dans les Sarapieia de Délos puisque l'égyptianisation est surtout marquée par l'existence de fins étrangères, tandis que les procédés mis en œuvre demeurent grecs. Les statuettes de sphinx qui ornaient le *dromos* constituent une autre modalité de l'égyptianisation de ce sanctuaire délien, où moyens mis en œuvre et fins sont également égyptiens.

Ces sphinx relèvent d'une imagerie égyptienne (fig. 7) : le thème et la manière dont ils sont traités sont typiquement égyptiens, ainsi que leur présentation le long d'une avenue, d'un *dromos*. Surtout, ils sont sculptés dans un calcaire granuleux, matériau tout à fait inhabituel dans la statuaire grecque¹⁴. Quoique non grec, ce calcaire n'est pourtant pas attesté dans la statuaire égyptienne. Les statuettes de plus ont sans doute été sculptées sur place à Délos, et ne sont pas des importations¹⁵. Le calcaire des sphinx évoque les matériaux proprement égyptiens, mais cet exotisme est réalisé avec des moyens locaux : le matériau des sphinx n'est égyptien qu'en tant qu'il n'est pas grec, par différence avec le marbre et son caractère égyptien ne dépend pas de la provenance de cette roche. Le cas paraît clair : moyens et fins, dans le cas des sphinx, sont égyptiens. Leur caractère exotique consiste en l'élaboration d'un style égyptien local par opposition au style délien. Il ne s'agit ni de la reproduction fidèle d'un modèle préexistant, ni de l'application des seules recettes locales à une fin étrangère, ni même du recours à des moyens objectivement étrangers, ni bien sûr de l'importation d'un ouvrage d'Égypte. Ainsi l'égyptianisme n'a-t-il rien à voir avec la réalité de l'origine du modèle utilisé à Délos et il suffit bien souvent de ne pas être délien pour être égyptien.

D'autres ouvrages appellent sans doute la même analyse que les sphinx du *dromos*, toutefois je n'ai pu trouver d'exemples clairs qu'empruntés à la statuaire égyptisante dont il a été démontré qu'elle était le plus souvent produite dans l'île par des artisans locaux¹⁶. Même s'il est théoriquement attendu que le style égyptien en architecture ait pu être recréé à Délos dans son intégralité, fins et moyens étant également concernés, s'agissant d'ouvrages appartenant aux industries schématiques, le cas le plus fréquent paraît être celui déjà illustré par le *dromos* : des manières de faire grecques pour des fins restées égyptiennes. On peut alors s'interroger sur la cause de cette absence d'édifices entièrement égyptiens dans les Sarapieia déliens.

¹³ Sur ces autels, voir G. Soukiassian, «Les autels "à cornes" ou "à acrotères" en Égypte», *BIFAO*, 83 (1983), p. 317-333. Il souligne (p. 331) la proximité des exemplaires déliens et égyptiens.

¹⁴ J. Marcadé, «À propos des statuettes hellénistiques en aragonite du Musée de Délos», *BCH* 76 (1952), p. 125.

¹⁵ J. Marcadé, *ibid.*

¹⁶ J. Marcadé, *ibid.*

L'une des raisons réside peut-être dans la relative pauvreté de ces sanctuaires : il était sans doute difficile de construire un monument autrement qu'avec les moyens locaux les plus usuels et les moins coûteux. C'est sans doute pour cela que l'égyptianisation concerne essentiellement les fins du bâti et beaucoup moins l'édifice lui-même et sa technique architecturale qui restent déliens.

Mais peut-être la personnalité des « initiateurs » et la nature des « vecteurs »¹⁷ de l'égyptianisation à Délos constituent-elles aussi un mode d'explication ? Les dispositifs « étrangers » - ou égyptiens - sont fabriqués en milieu grec et les techniques de construction utilisées dans ces trois sanctuaires s'apparentent ainsi de très près à celles qui sont mises en œuvre dans les autres édifices de l'île : les mêmes entrepreneurs construisaient sans doute indifféremment une maison, un sanctuaire de Sarapis, une synagogue ou un sanctuaire des dieux de Samothrace, pour prendre des exemples variés. On en trouve confirmation dans les comptes de construction de la période de l'Indépendance : les hiéropes évoquent des constructions dans le Sarapieion C. Tous les intervenants sont des Grecs¹⁸. Aussi les usages constructifs déliens et le recours à des recettes éprouvées ont-ils dû dominer pour une large part la conception d'ensemble des sanctuaires de Sarapis. À ces constructeurs s'ajoutent les autres agents de la production (commanditaires, usagers ou exploitants...) qui jouent aussi un rôle dans l'aménagement des sanctuaires et leur exploitation. Lorsqu'ils nous sont connus, ce sont presque toujours des « Déliens »¹⁹, rarement des Égyptiens²⁰ (natifs ou Alexandrins, c'est-à-dire les Grecs installés à Alexandrie). De leur conception de l'exotisme et de leur connaissance de l'Égypte, dépend sans doute en partie l'égyptianisation des Sarapieia.

Ainsi, la statuaire égyptienne, surtout la petite plastique dont les dimensions permettent l'importation, était sans doute infiniment plus familière aux Déliens de l'époque hellénistique que l'architecture qui est inamovible. Il existait en effet à Délos, et dans les Sarapieia, des statuette importées d'Égypte (l'une d'elle a d'ailleurs été trouvée dans le Sarapieion C²¹), et ces importations, tout en étant une modalité de l'égyptianisation des sanctuaires, constituent un modèle pour les imagiers de Délos qui ont pu être sensibles aux caractéristiques techniques de ces statuette qu'ils

¹⁷ Pour ces termes et leur définition, voir Ph. Bruneau, *RAMAGE*, 13, p. 31.

¹⁸ Voir, par exemple, *ID* 442, B, lignes 216-221 et lignes 229-231.

¹⁹ J'emploie ce terme au sens large « d'habitants de Délos », puisque l'ethnique a disparu après 167, date de l'éviction des Déliens par les Athéniens, nouveaux maîtres de l'île. Ce terme n'implique nullement qu'il s'agisse de Grecs, mais ce sont des gens qui d'origines ethniques diverses sont installés dans l'île pour une durée variable. Le Sarapieion C est, de plus, un sanctuaire public, administré par les autorités déliennes au temps de l'Indépendance et par les Athéniens après 167.

²⁰ On pourrait penser au prêtre du Sarapieion A, Apollonios, qui entreprend la construction du sanctuaire de Sarapis à la fin du III^e siècle. Il se présente lui-même comme Égyptien, mais il est sans doute né à Délos puisque, dans la chronique familiale de Maiistas, il est précisé que c'est son grand-père, Apollonios, qui a introduit le culte de Sarapis à Délos lorsqu'il est venu s'installer dans l'île. Ce prêtre descendant d'un Égyptien est devenu sans doute un Délien. Voir *IG* XI 4, 1299, lignes 2-3.

²¹ Elle a été publiée par J. Leclant et H. Meulanaere, « Une statuette égyptienne à Délos », *Kèmi*, 14 (1957), p. 34-42.

connaissaient bien pour les avoir observées directement. Les différences des matériaux statuairens en particulier ont ainsi retenu l'attention des Déliens plus que les détails architecturaux dont ils avaient sans doute une connaissance plus indirecte.

La crypte du Sarapieion A.

À travers les exemples examinés plus haut, il apparaît que la pratique de l'échange d'art dans les Sarapieia de Délos a pour conséquence notamment une imitation, plus ou moins fidèle, de la forme d'un ouvrage égyptien utilisé comme référence par les constructeurs déliens. Ceci est attendu pour des ouvrages qui, comme les sphinx, relèvent des industries déictiques. Pour les autres secteurs industriels, la ressemblance formelle n'est bien sûr qu'incidente, mais elle existe. Lorsque cette proximité formelle fait défaut, ou que nous sommes rétrospectivement incapables de la déceler, l'analyse des échanges d'art est vouée à l'échec, comme le montre l'exemple de la crypte du Sarapieion A (fig. 1 et 9).

Cette crypte²² est une petite pièce, à demi-souterraine, ménagée sous le temple du sanctuaire. Sa moitié orientale est occupée par un réservoir d'eau, alimenté par une conduite. On y descend par un escalier construit dans la paroi Sud du *naos*²³. Comme le *dromos*, cette crypte est édiflée avec des moyens locaux : l'appareil de ses murs, composé de moellons de gneiss et de granit, ne diffère pas des autres constructions déliennes; les marches de l'escalier sont constituées de plaques de gneiss assez sommairement assemblées et irrégulières, etc... On ne peut toutefois lui trouver aucun parallèle dans l'architecture hellénique, sauf à chercher dans d'autres sanctuaires isiaques²⁴. Chacun s'accorde donc à y voir un ouvrage égyptien et, puisqu'il est établi que les procédés mis en œuvre dans cette crypte sont déliens, seules les fins en sont étrangères. Dans ce cas précis, l'hypothèse égyptienne ne découle que de l'absence de parallèles dans le domaine grec, et nullement, au contraire des exemples précédemment envisagés, de l'identification positive d'un parallèle égyptien, car la crypte ne ressemble à rien de connu en Égypte²⁵.

Puisque le parallèle égyptien n'est pas reconnu, il est très difficile de déterminer en quoi consiste l'échange et en quel terme on peut le raisonner. Nous ne pouvons par

²² Ce terme est celui que l'on emploie pour désigner cet ouvrage. Il n'est toutefois pas attesté dans les textes antiques et l'on n'a aucune idée de la manière dont les anciens le désignaient. Le cas est donc différent de celui du *dromos*.

²³ Ph. Bruneau, « Déliaca 58 : la crypte du Sarapieion A », *BCH*, 114 (1990), p. 559-563.

²⁴ Une autre crypte qui présente des similitudes avec celle du Sarapieion A est construite dans le Sarapieion B. C'est le parallèle le plus proche que l'on peut invoquer. D'autres équipements hydrauliques souterrains sont attestés dans des sanctuaires des divinités égypto-grecques. Ils ont été recensés par R. A. Wild, *Water in the cultic Worship of Isis and Sarapis, Études préliminaires aux religions orientales* (87, Leyde, 1981), p. 161-189.

²⁵ Il existe toutefois quelques propositions peu convaincantes. En particulier on a cherché à expliquer la forme de ces cryptes et la présence en leur sein d'un réservoir d'eau par une analogie avec les Nilomètres des temples d'Égypte qui leur auraient servi de modèle. R. A. Wild, *Water in the cultic Worship of Isis and Sarapis, Études préliminaires aux religions orientales* (87, Leyde, 1981), p. 25-53. Mais cette proposition ne rend compte que d'une partie des éléments présents dans la crypte du Sarapieion A.

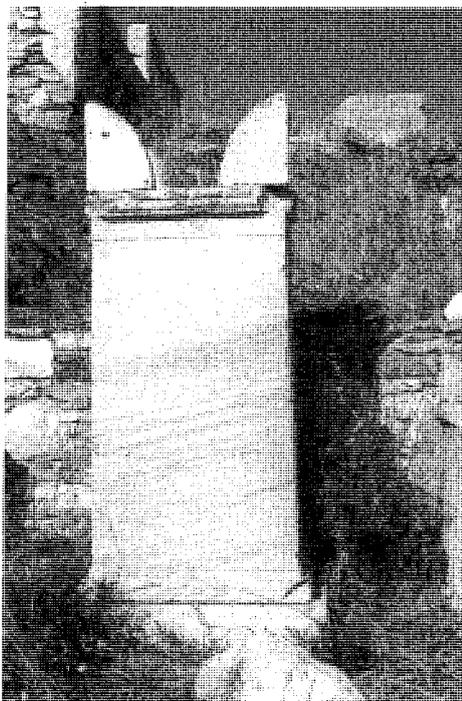


Fig. 8 — Autel à cornes du Sarapieion B
(Photo H. Siard).

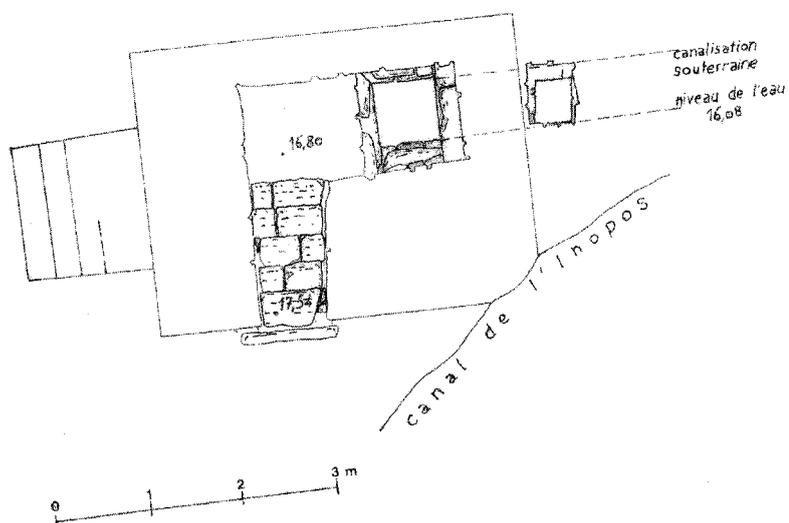


Fig. 9 — Crypte du Sarapieion A.

exemple pas déterminer quelles fins sont précisément fabriquées dans cet ouvrage. Ainsi le triple caractère de la crypte d'être une pièce souterraine, accessible et contenant de l'eau, correspond-il à une fin fabriquée ou l'un de ces éléments découle-t-il des moyens mis en œuvre, sans être nullement pertinent? En d'autres termes, l'eau *doit-elle* être souterraine ou l'est-elle parce que le mode d'alimentation de la crypte à Délos rendait ce caractère impossible à évacuer? On pourrait multiplier les questions de ce type sans parvenir à une réponse entièrement satisfaisante, puisque l'on ne sait jamais quels critères retenir pour la restitution. De ce fait, ignorant tout des fins de la crypte, leur caractère étranger ou délien nous échappe également.

La crypte du Sarapieion A illustre ainsi la situation incommode où l'on se trouve pour l'étude des échanges d'art dans les Sarapieia déliens qui tient à l'inefficacité de la comparaison formelle quand il s'agit d'industries autres que déictiques, à l'absence de sources documentaires susceptibles de fournir des indices sur les finalités de cet ouvrage et à l'impossibilité d'en proposer une restitution, non pas tant à cause du caractère incomplet des vestiges qu'en raison de l'absence de parallèles clairs. Au-delà de ces difficultés, la crypte, si c'est bien un ouvrage égyptisant, montre que l'égyptianisation dans les Sarapieia n'a pas pour seule modalité la constitution d'un style pseudo-égyptien, mais peut aussi consister en l'appropriation de finalités étrangères sans emprunt de forme. Autant que dans le cas du *dromos*, il s'agit d'un échange d'art, mais l'analyse rétrospective en est rendue plus délicate par cette absence de repères morphologiques.

Ce dernier exemple a été emprunté encore une fois à l'architecture des sanctuaires isiaques, mais on peut de la même façon évoquer des objets mobiliers retrouvés dans les Sarapieia, dont la configuration ne constitue pas un guide pour déterminer la nature exacte des fins fabriquées et leur éventuel caractère exotique. C'est le cas en particulier d'une sorte de coupelle en marbre munie d'un tenon destiné à la fixer dans une maçonnerie : elle a été trouvée dans le Sarapieion A et l'habitude s'est prise de l'appeler «bénitier», car sa forme est proche de celle d'un bénitier moderne²⁶. Cet objet n'a d'équivalent exact ni dans le mobilier délien²⁷, ni dans le mobilier égyptien et cette absence de point de comparaison est l'unique indice qui fait tenir sa fin pour égyptienne. Toutefois, établir son caractère non délien, ne prouve nullement son caractère égyptien, et comme dans le cas de la crypte les finalités de cet ouvrage ne sont pas reconnues.

Exotiques et / ou anachroniques?

La situation historique des dieux égyptiens impose enfin de s'interroger non seulement sur l'exotisme de l'équipement de leurs cultes à Délos, mais aussi sur son éventuel anachronisme. Puisque ces divinités et ces cultes relèvent à la fois d'un héritage pharaonique et d'une création - ou d'une re-création - ptolémaïque, on attend de l'équipement cultuel qu'il soit comparable à celui de l'Égypte hellénistique, tout en faisant

²⁶ Voir W. Deonna, *Le mobilier délien, Exploration archéologique de Délos XVIII*, p. 73 et pl. 219, et Ph. Bruneau, «Déliaca 58 : la crypte du Sarapieion A», *BCH*, 114 (1990), p. 563, fig. 5 et 6.

²⁷ Exception faite d'un autre exemplaire similaire qui provient du Sarapieion B : W. Deonna, *Le mobilier délien, Exploration archéologique de Délos, XVIII*, p. 73.

aussi référence à l'époque pharaonique. Un style peut être non seulement exotique, mais aussi anachronique par rapport au temps dans lequel il s'élabore²⁸. Ainsi la modalité chronologique de l'échange doit être prise en compte dans le cas des Sarapieia déliens, ce qui impose une complexité supplémentaire au mécanisme des échanges d'art. Les usagers de ces sanctuaires pouvaient recourir aussi bien à un équipement égyptien de leur temps, de type ptolémaïque, qu'à un équipement égyptien appartenant à une époque révolue, celle des temps pharaoniques. Deux exemples illustreront successivement l'une et l'autre des possibilités.

Ptolémaïques.

Les autels à cornes (fig. 8) correspondent à la première des modalités de l'échange d'art dans les Sarapieia déliens : équipement exotique, mais contemporain. Les autels de ce type sont en effet attestés en Égypte à partir du début de l'époque hellénistique, dans des contextes hellénisés²⁹. Ils accompagnent la diffusion des cultes alexandrins hors d'Égypte : on les trouve alors dans les sanctuaires isiaques du monde gréco-romain³⁰. Les exemplaires, de dimensions et de formes variées, découverts dans les Sarapieia B et C, tout en constituant un mobilier égyptien, appartiennent à l'époque hellénistique et sont parfaitement contemporains de l'aménagement des sanctuaires déliens. D'autres exemples d'équipements égyptiens contemporains pourraient être évoqués, empruntés en particulier à la statuaire découverte dans les Sarapieia. Ce phénomène qui affecte les ouvrages, est analogue à celui, culturel, de la vénération pour Sarapis, divinité alexandrine dont le culte n'existe pas en Égypte avant la période ptolémaïque.

Pharaoniques.

Quant au *dromos* du Sarapieion C (fig. 3 et 6), il constitue un exemple d'échange d'art sur un temps différé, puisqu'il reproduit, à une échelle réduite, les voies bordées de sphinx qui précèdent l'entrée des temples d'Égypte depuis l'époque pharaonique³¹. Dans ce cas, l'étrangeté des Sarapieia repose à la fois sur une contestation du lieu où sont implantés les sanctuaires déliens, mais aussi du temps auquel ils appartiennent, puisque les fidèles, ou les usagers, se réfèrent à des types d'ouvrages appartenant au

²⁸ Ph. Bruneau, «Huit propositions sur le style», *RAMAGE*, 5 (1987), p. 97.

²⁹ G. Soukiassian, «Les autels "à cornes" ou "à acrotères" en Égypte», *BIFAO*, 83 (1983), p. 318. Ils sont d'origine orientale (syrienne sans doute, voir page 328), mais c'est à l'évidence leur caractère égyptien qui les a fait retenir par les usagers des Sarapieia.

³⁰ Par exemple dans l'Iseum de Pompéi.

³¹ La présence du *dromos* dans le Sarapieion C correspond en outre à une rupture d'usage avec les traditions égyptiennes, puisque je l'ai dit, il est placé dans le sanctuaire et non plus à l'extérieur. On peut noter également que les *dromoi* dans les temples divins en Égypte ne sont attestés qu'à partir de l'époque lagide, puisque ces avenues monumentales étaient caractéristiques des temples royaux du nouvel empire. Leur usage en a été étendu à partir de l'époque hellénistique à d'autres types d'édifices : même dans l'Égypte hellénistique, ils sont anachroniques. Cf. Strabon, *Le Voyage en Égypte* (Paris, 1997), page 126, note 285.

domaine pharaonique qui n'est ni de leur lieu, ni de leur temps. Le recours à cet équipement anachronique accentue ainsi l'écart stylistique des Sarapieia par rapport aux autres édifices hellénistiques de Délos. L'exemple du *dromos* n'est pas isolé et l'on peut relever, parmi l'équipement des Sarapieia déliens, la présence d'objets importés d'Égypte, antérieurs à l'époque hellénistique : c'est le cas par exemple d'une statuette de danseuse trouvée dans le Sarapieion C; elle date de l'époque saïte, et n'a aucun rapport avec le culte des divinités isiaques; sa présence dans le sanctuaire ne s'explique que par le goût des fidèles pour les objets exotiques et anachroniques³².

L'art ptolémaïque est-il perçu comme exotique?

Ces deux modes de la singularité stylistique, chronologique et géographique, se mêlent dans les sanctuaires isiaques de Délos : leur équipement évoque celui de l'Égypte lagide, de l'Égypte grecque, ou bien s'inspire de l'Égypte pharaonique, éloignée du monde délien dans le temps et dans l'espace.

Il faut alors s'interroger sur la perception qu'avaient les usagers de ces sanctuaires de l'exotisme égyptien : quel poids accordaient-ils à ces deux catégories d'objets «égyptiens» dans la définition d'un exotisme? En d'autres termes, les éléments pharaoniques, ou pharaonisants, semblaient-ils aux Déliens du II^e ou du I^{er} siècle plus authentiquement égyptiens que les objets de l'Égypte hellénistique? À nos yeux, les sphinx et les objets anachroniques «font plus égyptiens» que les autels à cornes, que nul aujourd'hui ne songerait spontanément à considérer comme «non grecs». Et pourtant, le simple fait du nombre important de ces autels dans les Sarapieia déliens, ainsi que leur présence sur des mosaïques à sujets nilotiques³³ ou sur des peintures représentant des cérémonies isiaques³⁴ permet de supposer qu'ils étaient perçus comme «égyptiens» à part entière par les usagers des sanctuaires et constituaient véritablement des objets exotiques.

Il est probable, toutefois, que le poids respectif des éléments caractéristiques du «style égyptien» a varié au cours des siècles. En effet, la date de l'installation des sphinx dans le *dromos* du Sarapieion C est connue grâce à une inscription³⁵ qui précise que le «dallage, les autels, les sphinx et l'horloge» ont été consacrés, aux frais d'un fidèle dont le nom est perdu, à Sarapis, Isis, Anubis et Harpocrate. Cette offrande, commémorée par l'inscription, date du I^{er} siècle, mais un *dromos* est mentionné à plusieurs reprises dans des inventaires qui remontent à la première

³² Voir J. Leclant et H. Meulanaere, «Une statuette égyptienne à Délos», *Kêmi*, 14 (1957), p. 34-42.

³³ Les mosaïques à sujets nilotiques sont délibérément égyptisantes; elles sont élaborées dans des contextes helléniques ou romains et donnent ainsi une idée de la manière dont est perçue l'Égypte. La meilleure représentante de ces mosaïques est celle qui a été découverte à Préneste; sa datation est l'objet de discussions assez vives. Voir Meyboom, *The Nile mosaic of Palestrina, Études préliminaires aux religions orientales* (121, Leyde, 1995).

³⁴ Voir les fresques d'Herculanum, datant du milieu du I^{er} siècle avant notre ère. V. Tran Tam Tinh, *Le culte des divinités orientales à Herculanum, Études préliminaires aux religions orientales*, 17, Leyde, 1971, doc. 58, fig. 40; doc. 59, fig. 41.

³⁵ ID 2087 et ID 2088 (texte identique).

moitié du II^e siècle³⁶. L'allée elle-même est ainsi antérieure de près d'un siècle au décor égyptien rajouté postérieurement. Même si l'on ignore l'apparence qu'avait ce *dromos* primitif, il occupait probablement le même emplacement dans le sanctuaire. On saisit peut-être ici une évolution historique qui témoignerait d'une «égyptianisation» de l'équipement du sanctuaire ou du moins de son décor³⁷, bien que la description historiquement précise de ce phénomène reste difficile à faire, le *dromos* étant le seul cas où la chronologie des aménagements est fixée avec précision. Il se pourrait cependant que le style à la fois exotique et anachronique soit devenu un meilleur marqueur d'étrangeté pour les fidèles de Sarapis à Délos que le simple exotisme de l'équipement égyptien hellénistique.

Conclusion.

L'étude des échanges d'art dans les Sarapieia déliens est à l'évidence peu féconde puisqu'il s'agit d'édifices anciens pour lesquels les lacunes documentaires rendent les solutions toujours incertaines. On ignore presque tout, à Délos comme ailleurs³⁸, des rituels accomplis par les fidèles et par les prêtres dans ces sanctuaires et il est souvent impossible d'assigner à un dispositif architectural ou mobilier une destination précise dans le culte. Cette situation est particulièrement sensible concernant l'architecture, mais elle affecte également, comme nous l'avons vu, l'étude du mobilier des sanctuaires. À ces lacunes documentaires s'ajoute la médiocre conservation des vestiges. Quoique les Sarapieia ne soient pas de ce point de vue les plus mal lotis, comme n'importe quel monument antique, ils sont partiellement détruits. Or, l'analyse des échanges d'art suppose de disposer de points de comparaison qui nous permettent de reconnaître qu'un dispositif, ou une fin, sont grecs ou égyptiens; le mauvais état de conservation des édifices constitue un obstacle difficile à contourner, puisque la première prise qui nous est offerte pour comparer un ouvrage avec d'autres est sa configuration et que celle-ci dépend, pour partie au moins, de sa «carrière».

Ainsi, certains ouvrages dont on reconnaît sans peine le caractère inédit dans l'art grec, résistent cependant à l'analyse lorsqu'on ne dispose pas de parallèles égyptiens précis. On ne peut alors démontrer leur caractère exotique et encore moins en rendre compte avec précision. L'enquête sur les combinatoires, théoriquement attendues, de fins grecques outillées par des dispositifs égyptiens, ou de fins égyptiennes réalisées avec des moyens égyptiens, est donc souvent vouée à l'échec, exception faite des ouvrages relevant des industries déictiques qui échappent à cette aporie, puisque la configuration de ces ouvrages fait partie de leur fin fabriquée.

³⁶ *ID* 1416, A, I, lignes 22, 32 et 36 = *ID* 1417, B, I, lignes 22, 33 et 36.

³⁷ Ph. Bruneau avait d'ailleurs supposé, à propos du sanctuaire d'Isis à Éréttrie que le monument (et peut-être le culte) avait connu une phase d'égyptianisation postérieure à la première période d'activité du sanctuaire, voir *Le Sanctuaire d'Isis à Éréttrie, Études préliminaires aux religions orientales* (45, Leyde, 1975), p. 125-126 et 130-131.

³⁸ Voir par exemple pour Éréttrie, Ph. Bruneau, *Le sanctuaire d'Isis à Éréttrie, Études préliminaires aux religions orientales* (45, Leyde, 1975), p. 135-141.

Néanmoins, l'examen de l'égyptianisation ou de la «délianisation» des moyens et des fins d'ouvrages considérés comme «égyptisants» par les spécialistes de ces questions m'a permis souvent de remettre en cause cette étiquette stylistique globale et de mieux cerner les frontières et les modalités de l'échange entre les arts délien et égyptien dans les Sarapieia. Les ouvrages égyptisants clairement identifiés appartiennent finalement à deux catégories : les moyens mis en œuvre restent grecs pour équiper des fins égyptiennes; ou bien l'on recourt à des fins et à des procédés égyptiens, par appropriation complète du style exotique transposé à Délos. Souvent l'égyptianisation se traduit par la mise en œuvre d'un style pseudo-égyptien, par l'adoption et la transposition de formes attestées dans l'architecture, la statuaire ou le mobilier en Égypte. Enfin la dimension chronologique de l'échange d'art, l'existence d'un style «néopharaonique» dans ces sanctuaires me semble également une donnée positive à mettre au crédit de cette enquête.

Hélène SIARD

ART ANTIQUE ET ART CONTEMPORAIN EN GRÈCE

L'art grec antique a donné lieu à de nombreuses études, non pas uniquement en Grèce mais dans le monde entier. Les archéologues ont cherché à trouver les vestiges restant de cette époque lointaine, les restaurer, les interpréter, dans le cadre d'un effort de reconstitution de ce monde antique afin d'apprendre le maximum sur nos origines. Mais l'étude de l'art antique peut être faite aussi d'un autre point de vue, consistant en l'examen de ce que l'époque contemporaine, et notamment le milieu artistique, a fait des connaissances acquises sur l'Antiquité, en l'étude de l'utilisation dans notre monde de l'idée qu'on s'est faite de cet art.

Une des capacités inhérentes à la raison humaine est la capacité artistique de fabrication des ouvrages. Une autre est la capacité d'accéder à la société et à l'histoire, de poser des frontières de lieu, de temps et de milieu dans le monde. Par la suite on examinera un phénomène à la fois artistique et social, soit l'échange artistique entre deux périodes. C'est une question de style¹, entendu comme l'incidence du processus historique sur l'art, l'ethnisation de la technique qui consiste à la situer historiquement. Par ailleurs un style ne peut être historiquement limité ni dans l'espace ni dans le temps; il peut y avoir échange stylistique entre deux époques, deux milieux ou deux lieux différents. Je présenterai donc un échange de cet ordre qui s'effectue entre deux périodes différentes mais dans le même lieu, entre l'art grec antique et l'art grec contemporain, c'est-à-dire de 1930 jusqu'à aujourd'hui. De plus, le champ d'étude sera limité aux objets d'«Art», dans le sens de l'art valorisé, ce qui inclut essentiellement la peinture et la sculpture. On remarque que les objets fabriqués ne se rapprochent

¹ Ph. Bruneau, «Huit propositions sur le style», *RAMAGE*, 5 (1987), p. 87-104.

jamais entièrement de ceux de l'antiquité mais s'approchent de ceux-ci sur des points particuliers très divers. Le processus est difficile à établir dans sa réalité car l'écart entre les deux périodes, d'une part, entraîne des difficultés; les manques documentaires, d'autre part, sont le corollaire de l'éloignement de l'époque antique. On peut tout de même établir un rapprochement entre l'art de ces deux époques reposant, non pas sur une réalité technique, mais sur l'idée qu'on se fait aujourd'hui de cette réalité. Je présenterai donc ce que les artistes grecs contemporains ont retenu de l'art antique comme on le connaît aujourd'hui, conformément à l'idée qu'ils s'en font et non pas comme il a été réellement. Enfin il faut ajouter que la convergence du style contemporain avec le style antique peut être implicite ou explicite, voulue; je présenterai aussi la façon dont parfois il y a effort de convergence, lié à des enjeux politiques et sociaux et quels sont ces enjeux qui incitent à l'échange technique.

I. LA NATURE DE L'ÉCHANGE

A. L'ergologie.

Tout d'abord, une analyse basée sur le modèle ergologique de l'artistique montrera la communauté des moyens dans l'art contemporain et dans l'art antique (mécanique) ainsi que la communauté technique, c'est-à-dire comment la mise en œuvre de ces moyens est similaire dans les deux époques (mécanologie, téléologie).

Dans un premier temps on verra donc la liste des matériaux et des techniques utilisés dans l'art antique que les artistes grecs continuent à utiliser aujourd'hui.

En ce qui concerne l'identité physique des matières naturelles, il me semble bon de commencer par la matière considérée de nos jours comme la plus grecque, le marbre. Dans la Grèce antique on l'utilisait autant pour la construction des édifices que pour la fabrication des sculptures. Des sculpteurs contemporains comme G. Sklavos, M. Tombros, G. Simossi, même s'ils sentent le besoin d'expérimenter d'autres matières, restent fidèles au marbre. D'autres sculpteurs contemporains (par exemple C. Kapralos) utilisent souvent le tuf, tout comme les sculpteurs de l'Antiquité, car c'est une pierre qui se trouve en abondance dans le pays. Par ailleurs on sait par des sources écrites (par exemple par Pausanias) que dans l'Antiquité le bois a été beaucoup utilisé pour la fabrication des statues (*xoana*), même si rien n'a été conservé.

Il faut aussi examiner les matériaux fabriqués que les deux époques ont en commun. Il s'agit essentiellement des métaux dont le plus important est le bronze, employé autant dans l'Antiquité qu'aujourd'hui par les artistes, par exemple par D. Kalamaras et T. Apartis, mais aussi de l'argile, utilisée depuis l'Antiquité pour fabriquer des objets en céramique (vases, figurines) et que les artistes contemporains emploient encore pour produire des objets divers : des vases (M. Théodorou), des sculptures (par exemple A. Makris) ou des figurines (K. Panaretos). Toutefois ces matériaux ne sont jamais identiques dans les deux époques (pour le bronze par exemple l'alliage des métaux n'est pas le même).

Dans un deuxième temps on constatera que la façon dont ces moyens sont mis en œuvre par les artistes grecs présente des affinités avec celle employée dans

l'Antiquité. On verra comment ils retiennent les mêmes traits «pertinents» ainsi que les mêmes modes de composition utiles dans les matériaux utilisés.

En ce qui concerne le marbre², les sculpteurs contemporains retiennent comme trait pertinent sa blancheur et sa brillance même si on sait que dans l'Antiquité il n'avait pas toujours sa couleur naturelle car il était souvent peint. Ainsi le sculpteur G. Sklavos l'utilise pour son œuvre *Lumière de Delphes* (fig. 1) dans sa couleur naturelle pour représenter la lumière même, ce qu'il ne pourrait faire avec aucune autre pierre. En plus on l'utilise pour sa lourdeur ce qui fait qu'on le préfère pour une grande statue debout comme les Kouros dans l'Antiquité ou un *Nu* de Y. Pappas, sculpteur contemporain, qui tiendrait plus difficilement dans d'autres matériaux.

Aussi faut-il voir les traits retenus comme utiles dans certains marbres plus «appréciés» que d'autres. Dans le marbre de Paros que préfère le sculpteur Kapralos pour des œuvres comme *Synthèse* de 1968, la lumière peut pénétrer 24 mm. dans la surface, ce qui donne à l'œuvre un aspect plus éclatant, plus brillant. On voit que dans l'Antiquité il y avait une préférence pour ce marbre (ex. Trésor de Siphnos) même s'il est plus difficile à sculpter (il est considéré par les sculpteurs grecs actuels comme le plus dur des marbres du pays). Un autre marbre très apprécié par les antiques et les contemporains est le fameux marbre pentélique grâce à sa résistance, sa brillance, sa capacité de refléter la lumière (M. Paraskevas dit que c'est un marbre «transparent»), sa pureté (sans éléments étrangers mêlés dans la pierre) et sa couleur un peu jaunâtre. Des sculpteurs comme G. Sklavos n'emploient que ce marbre pour leurs œuvres. Il faut ajouter ici que les anciens étaient sensibles aux diverses

qualités des marbres grecs, ce qu'attestent, non seulement les œuvres conservées, mais aussi les témoignages des écrivains, par exemple de Pline l'Ancien qui note dans le livre XXXVI de l'*Histoire Naturelle* la supériorité de certains marbres, notamment du marbre de Paros.

Dans le cas de cette autre pierre très employée dans l'Antiquité qu'est le tuf, les traits pertinents retenus sont surtout sa souplesse et sa légèreté (contrairement au marbre) et le fait qu'il est plus facile à sculpter car il n'est pas très dur. Il est vrai que ce matériau était utilisé dans l'Antiquité plutôt dans la fabrication des ensembles architecturaux et leur décoration (par exemple les sculptures du fronton du temple d'Artémis à Corfou du début VI^e siècle av. J.-C. et celles du fronton du temple archaïque de l'Acropole d'Athènes). En ce qui concerne un des artistes contemporains

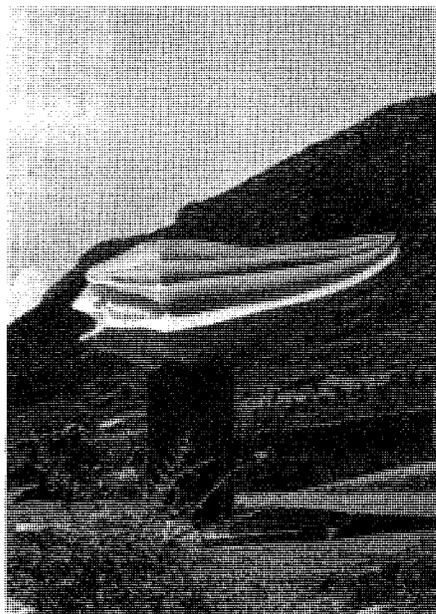


Fig. 1 — Gerassimos Sklavos, *Lumière de Delphes*, marbre pentélique, 1965-1966, Delphes.

² Beaucoup d'informations sur le marbre et le tuf sont le résultat d'un entretien avec M. Paraskevas, professeur à l'École des Beaux-Arts d'Athènes.

qui a le plus utilisé le tuf, C. Kapralos, on voit qu'il retient pour des œuvres comme la longue frise intitulée *Monument de Pindos* de 1956 et plusieurs statues en ronde bosse, les qualités de ce matériau, dont j'ai déjà parlé, et les exploite pour fabriquer des œuvres avec plus de détails et une meilleure représentation du mouvement. Il retient aussi sa couleur ocre qui donne à l'œuvre un aspect différent, mais ce trait n'était probablement pas retenu comme utile par les sculpteurs antiques car ils avaient l'habitude de peindre le tuf, ce qui est le cas des œuvres que j'ai présentées comme exemples. Le tuf le plus apprécié par les contemporains est le tuf d'Égine (Kapralos), utilisé aussi dans l'Antiquité.

Le bronze est un matériau assez différent de ce qu'on a vu jusqu'ici. Ce que les artistes de l'Antiquité ont retenu dans le bronze pour fabriquer des œuvres comme la statue de Zeus trouvée au cap Artémision, c'est le fait que cette technique donne la possibilité de fabriquer des parties très fines et détaillées sans la peur qu'elles se cassent et ainsi d'aboutir à des œuvres plus réalistes et plus proches de la nature; le bronze permet par conséquent de fabriquer des œuvres plus «vivantes», de détacher les bras du corps, d'écartier les jambes et même représenter le mouvement, par exemple celui d'un cheval. Ce sont ces qualités qu'un sculpteur comme D. Kalamaras retient dans des œuvres telles que *Le cavalier* de 1992.

B. Les industries déictiques : l'esthématopée, l'écriture et l'image.

1. L'esthématopée.

Il faut maintenant examiner un autre aspect de cet échange entre l'art antique et l'art contemporain de la Grèce par rapport aux industries déictiques; on verra alors comment il s'effectue dans chacun des trois modes de représentation technicisée.

Parmi les industries déictiques on traitera d'abord de l'esthématopée, c'est-à-dire ces industries ayant comme fin de fabriquer la représentation naturelle immédiate, la sensation. La ressemblance entre l'art antique et l'art contemporain consiste, de ce point de vue, essentiellement en l'utilisation de la couleur, d'une part, et des motifs décoratifs divers, d'autre part, à travers lesquels sont fabriquées des sensations naturelles.

En ce qui concerne la couleur, il s'agit d'un rapprochement très difficile à établir car on n'a qu'une idée très vague de la peinture antique, étant donné le nombre très réduit des œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. De plus, la couleur conservée après tant d'années n'est très probablement pas celle d'origine.

Un artiste dont les œuvres suscitent un tel rapprochement est Nikos Nikolaou. Dans une fresque murale qui décore actuellement la salle des cérémonies de l'École Pantios à Athènes, datant de 1949, se remarque l'utilisation de la même gamme de couleurs (assez réduite il est vrai) que dans les fresques de la Haute Antiquité (on prendra comme exemple la fresque du «Pêcheur» de Théra, de la Maison Ouest) : du rouge, du bleu, du blanc, du jaune, sans nuances et pas encore «pures» (comme on l'entend aujourd'hui) : par exemple le rouge utilisé dans la fresque antique et dans celle de Nikolaou pour le corps est plus proche du brun d'aujourd'hui et le bleu, plutôt du bleu ciel. L'artiste s'inspire ici des couleurs des fresques comme on peut les voir à l'époque contemporaine et pas comme elles étaient réellement.

De plus, le même rapprochement se présente en ce qui concerne l'indicateur, la communauté des «symboles» liés toujours à l'esthémotopée mais fabriqués pour être indices d'un sens. Ce rapprochement est d'autant plus difficile à établir qu'on n'a aucun moyen de connaître ce système de consensus social dans des époques aussi lointaines que la Haute Antiquité. La seule communauté évidente me semble être l'utilisation de la couleur rouge pour désigner les hommes et de la couleur blanche pour les femmes, ce que Nikolaou reprend dans des peintures à fresque mobiles comme deux *Figures* de 1972 (fig. 2).

Enfin il me paraît nécessaire de parler d'un mode de composition antique concernant la couleur, très exploité aujourd'hui : c'est la fabrication des contrastes colorés comme principe de construction de l'image qui dans l'Antiquité tenait à la technique de la céramique. Les artistes contemporains utilisent aussi beaucoup cette «sensation du contraste», afin d'arriver au même effet «antiquisant». C'est le cas de Y. Moralis qui peint des figures claires sur un fond sombre et inversement comme dans *Pleine Lune B* et *Pleine Lune C* de 1975; c'est aussi le cas de Fassianos qui représente souvent des figures «en silhouette», comme dans la peinture sur vase avec les détails peints d'une autre couleur, par exemple dans *Les chevaux d'Achille*.

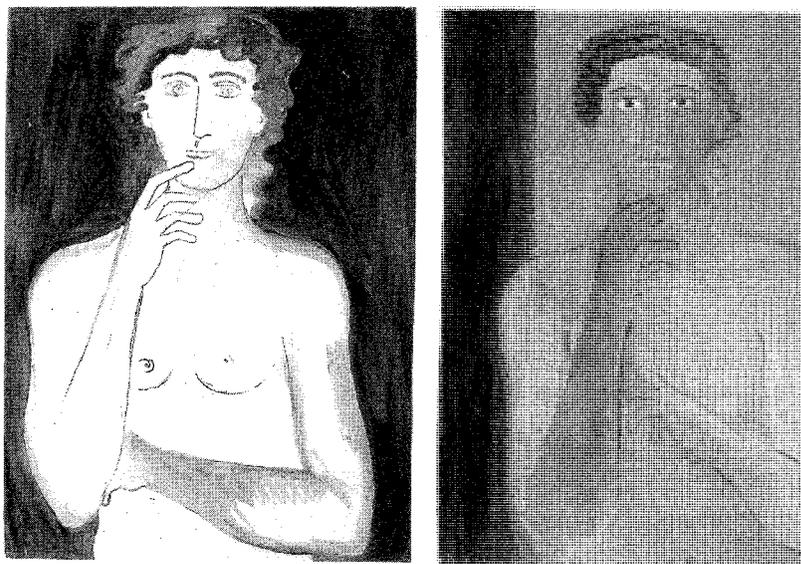


Fig. 2 — Nikos Nijolaou, *Figures*, peinture à fresques mobiles, 1972.

En ce qui concerne le décor, on rencontre certains mêmes motifs dans les deux époques. Le plus évident est le méandre que Yannis Moralis insère dans sa décoration de la façade sud-est de l'hôtel Hilton à Athènes; il utilise ce même motif qu'on peut rencontrer depuis l'époque géométrique sur les vases grecs. Et également le motif du méandre en sculpture, faisant partie de motifs décoratifs divers de la stèle commémorative de V. Kapandais à Néa Smyrni. Cette stèle présente aussi, entre les deux méandres, en bas, un autre motif qu'on rencontre souvent sur les vases de l'époque géométrique, la rosace (on la voit par exemple sur les motifs du fond de l'amphore du VII^e siècle av. J.-C. figurant l'aveuglement de Polyphème).

2. *L'écriture.*

Un autre mode de représentation technicisée est l'écriture. Étant donné qu'elle est le signal de la représentation acculturée par le langage et qu'elle inclut autant des chiffres que des lettres³, on peut examiner la façon dont l'art grec actuel utilise le même type qui donne à la chose fabriquée un aspect antique.

Ce qui caractérise les lettres qu'on employait dans l'Antiquité, c'est leur extrême simplicité et la quasi-absence de lignes courbes (au moins jusqu'à l'époque impériale). Elles étaient composées de lignes droites dont la liaison formait un angle; elles ont aussi une différence de taille. S'agissant de la disposition de ces caractères, ils se suivaient parfois et les mots n'étaient pas séparés. Tout cela tient sûrement au fait qu'il fallait graver ces inscriptions sur un matériau dur (marbre), ce qui rendait difficile la réalisation de courbes et aussi au fait qu'on ne disposait que d'une surface limitée, ce qui nécessitait de pouvoir la remplir avec le plus de mots possible.

Les artistes grecs ont remarqué ces caractéristiques et ont souvent employé ce même type de lettres quand ils voulaient rendre une inscription plus «antique». Ainsi T. Apartis, pour une stèle commémorative en bronze de 1945 intitulée *Pour l'exécution*, qui porte sur sa base une inscription, utilise des caractères ayant un aspect antique, composés de lignes droites, les lettres ayant parfois une taille différente les unes des autres et étant disposées sans distinction des mots.

3. *L'image : le thème et le schème.*

Le troisième mode de représentation technicisée est l'image, au centre de l'art contemporain grec qui est très souvent «figuratif». Elle est aussi essentielle dans l'art antique où la notion de «non-figuratif» n'existait pas. On examinera donc en quoi les artistes grecs contemporains s'inspirent de l'art des artistes de l'Antiquité en ce qui concerne l'image.

a. *Le thème.*

D'abord, en ce qui concerne le mime, c'est-à-dire ce que l'image a pour fin de reproduire et qui est une imitation de la réalité perçue, on verra comment les artistes contemporains reprennent souvent les thèmes d'habitude antiques ou qui présentent des communautés avec ceux représentés par les artistes dans l'Antiquité.

L'art antique est essentiellement anthropomorphe; c'est un art qui ne représente ni des natures mortes ni des paysages mais qui prend comme seul modèle la figure humaine. Quasiment toutes les images fabriquées ont pour thème la figure humaine et très rarement les animaux. Une grande partie des artistes grecs de nos jours a gardé ce thème comme Kapralos, Moralis ou Nikolaou qui ne représentent effectivement que des hommes.

Par ailleurs, non seulement on représente toujours des figures humaines mais on les représente aussi de la même façon. Dans l'Antiquité on représentait souvent les hommes nus et on avait un très grand intérêt pour l'anatomie humaine. Dans notre époque, la nudité des hommes est considérée comme un trait inhérent à l'art antique. On voit que les artistes grecs contemporains poursuivent cette «tradition» et continuent à représenter des hommes de leur époque mais nus. On a aussi conservé aujourd'hui, en ce qui concerne la représentation des humains, le fait que, dans beau-

³ Ph. Bruneau, P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie* (Paris, 1997), n° 94c.

coup de cas, on les représente sans action et sans âge en leur donnant des traits physiques qui les font ressembler à tout le monde mais à personne en particulier. Les statues masculines de Y. Pappas en fournissent un exemple.

Dans l'Antiquité on représentait à plusieurs occasions des scènes de guerre sous diverses formes (duels, mêlées d'hommes...) ou encore des soldats et des guerriers; des exemples connus de scènes de guerre sont les métopes du Parthénon ou le fronton Est du temple d'Aphaia à Égine, la frise du trésor de Siphnos à Delphes ou celle du Mausolée d'Halicarnasse. De la même manière des sculpteurs contemporains comme C. Kapralos ou T. Apartis représentent des événements de la guerre de 1940 en utilisant aussi plus ou moins la même disposition en frise. L'œuvre de Kapralos intitulée *Monument de Pindos* datant de 1956 est faite de sept parties, représentant sept thèmes différents de la guerre. Une autre similarité thématique avec l'art antique est la création d'un art héroïque, avec un contenu moral et aussi le fait qu'il combine des scènes de paix (ici scènes de musique) à des scènes de guerre comme au Parthénon où les combats sont combinés à la représentation de la fête des Panathénées.

Dans l'Antiquité il était aussi très courant de représenter des athlètes. Ce qui était caractéristique, c'est qu'il ne s'agissait pas de personnages particuliers mais d'images de l'athlète plus ou moins idéalisées; ces images pouvaient montrer l'athlète au repos comme le *Doryphore* de Polyclète ou bien un instantané de l'activité sportive comme le *Discobole* de Myron. Dans l'art contemporain des artistes ont choisi de représenter des athlètes, et en plus les représentent comme dans l'Antiquité, en train de pratiquer les mêmes sports (course, lancer du disque...). Ainsi on trouve des exemples de représentation des athlètes au repos comme le *Discobole* de T. Apartis qui reste debout en tenant son disque, qui n'a pas les traits individualisés et qui d'ailleurs est nu comme étaient les athlètes dans l'Antiquité mais aussi de représentation des instantanés «sportifs», par exemple le *Saut d'une athlète* de Tombros qui est en train de courir ou le *Discobole* de Dimitriadis, en train de lancer le disque. Dans les deux cas il s'agit d'activités qu'on pratiquait tant dans l'Antiquité que de nos jours.

Un autre thème de l'art grec, qu'on rencontre tout autant en sculpture qu'en peinture, est celui des dieux ou des héros antiques. Les artistes contemporains n'ont pas cessé de représenter ces mêmes dieux ou héros tout comme on l'a fait dans les temps passés, avec les mêmes traits distinctifs et les mêmes attributs. Ainsi Armakolas représente Apollon dans *Apollon et Cheval* de 1977 comme un beau jeune homme à moitié nu, portant un diadème sur la tête comme il est représenté au fronton Ouest du temple de Zeus à Olympie. De même, dans une sculpture de 1979, Moustakas représente Athéna en déesse guerrière coiffée de son casque antique et portant un bouclier et une lance comme on la voit représentée dans de nombreuses images de l'Antiquité, par exemple celle du fronton Ouest du temple d'Aphaia à Égine. Quant à une autre déesse, Aphrodite, G. Sklavos la représente avec son attribut qu'est la colombe et qui permet de l'identifier. Ce sont encore Droungas qui représente Dionysos avec ses attributs antiques, le tigre, la vigne et le vin (qui coule d'un verre contemporain), et Tsarouchis qui montre Hermès avec des ailes et le caducée, ses attributs reconnus par les antiques.

De la même façon on utilise les mêmes personnifications que dans l'Antiquité, par exemple pour représenter des phénomènes naturels comme le soleil ou la lune sous les traits d'un homme et d'une femme sur des chars (ils s'accordent en genre avec le mot qui sert pour les désigner). Le fronton du Parthénon contient une telle représentation

de Hélios et Séléné sur les angles du cadre architectural; de même sur un vase du V^e siècle av. J.-C. attribué au peintre de Brygos, Séléné sort de la mer sur son char. Un sculpteur contemporain, Armakolas, fabrique en 1971 deux sculptures en relief intitulées *Soleil 2* et *Lune 3* montrant justement, pour représenter ce phénomène, le même genre de personnifications que dans l'Antiquité.

Également en ce qui concerne les symboles, c'est-à-dire des images qui correspondent mimétiquement à une réalité mais qui, dans l'objet fabriqué, deviennent l'indice d'un sens accepté et reconnu par une majorité de personnes, il en existe certains qui sont utilisés par les artistes dans les deux époques et toujours l'indice du même sens. Un exemple des plus connus est la couronne de laurier comme symbole de la gloire, attribut de l'athlète victorieux depuis l'Antiquité. Aujourd'hui Fassianos l'utilise pour désigner un athlète victorieux dans *Joueur de Basket et Gloire* ou Droungas dans une œuvre intitulée *Victoire*.

On peut aussi parler de similarité de référent quand celui-ci est issu de fabrication; c'est le cas des habits, armes ou bijoux «à l'antique» dont plusieurs artistes contemporains habillent leurs personnages, ou utilisent dans leurs œuvres à d'autres fins (par exemple symboliques). Le *Guerrier Spartiate* de Tombros est un guerrier antique, portant les armes qu'on utilisait à cette époque et avec lesquels les guerriers sont habituellement représentés dans les œuvres de l'Antiquité, aussi bien sculptées que peintes, c'est-à-dire le casque, l'épée et le bouclier. En ce qui concerne le vêtement, N. Nikolaou habille ses personnages de la fresque de Pantios en toge ce qui convient à un sujet antique comme ici *Aristote et ses élèves*. De même Moustakas, afin de représenter un homme de l'Antiquité, Alexandre le Grand, l'habille conformément à son époque : cuirasse, épée, cape, sandales, toute la panoplie du guerrier au IV^e siècle av. J.-C.

On a vu comment l'art antique et l'art contemporain peuvent, en ce qui concerne l'image, dériver du même référent fabriqué. Par la suite on verra comment l'art contemporain peut prendre comme référent des œuvres particulières de l'Antiquité, telles qu'elles nous sont parvenues, et fabriquer des nouvelles images sur de nouveaux supports qui n'auront pas les mêmes qualités ergologiques que leur référent mais juste son aspect.

Beaucoup de citations d'œuvres antiques sont repérables dans plusieurs œuvres de Y. Psychopédis. Cet artiste utilise divers moyens pour représenter des œuvres antiques dans ses propres compositions comme la photographie : dans *La lettre qui n'est pas arrivée* de 1986 (fig. 3), on voit un «polyptyque» de cartes postales peintes en différentes couleurs représentant, parmi d'autres œuvres antiques, le masque en or dit d'Agamemnon qui a perdu sa couleur dorée, l'«Éphèbe de Marathon» vu de côté, un gros plan de la statue de Zeus trouvée au cap Artémision où on ne voit que le visage de très près, vue qu'on n'aurait jamais en réalité. Même si le référent reste le même l'image ici se transforme : il n'en représente souvent que quelques parties, il change le point de vue (surtout s'il s'agit d'une statue en ronde bosse), les couleurs, puisqu'il peint ces reproductions, et l'échelle. De la même façon, S. Karavouzis, dans l'œuvre *Barque couverte et statue*, représente la figure d'un homme empruntée à la «stèle de l'Illisos». D. Mytaras représente dans *Stèle funéraire de Ritsona* des hommes en habits contemporains et parmi eux, la même figure masculine de la stèle de l'Illisos. Également, dans *Paysage grec*, il représente de face la statue cassée d'une Victoire qui

est un acrotère du V^e siècle av. J.-C. de la stoa de Zeus à l'Agora d'Athènes, et dans *Laocoon*, il ne représente que des fragments de la fameuse statue hellénistique (le visage, la main) posés sur une table à tiroir. Ceci se répète dans *Jour et Nuit*, peinture de K. Paniaras où il représente devant un fond coloré l'image de la tête cassée d'une statue d'Alexandre le Grand conservée au musée d'Istanbul. Derpapas introduit aussi dans ses toiles des répliques d'œuvres antiques au milieu d'autres images empruntées surtout à l'art religieux; dans deux œuvres de 1983 et 1984 paraît parmi ces images la réplique d'une Koré archaïque de l'Acropole (Musée de l'Acropole d'Athènes) tandis que dans une autre de 1987 le buste du Zeus du cap Artémision sort de la mer. De plus, certains d'entre eux comme C. Kapralos fabriquent des œuvres en gardant une plus grande liberté par rapport au référent antique. Ainsi il entreprend, dans les années 1970, le projet d'inscrire sur du bois les figures des frontons du temple de Zeus à Olympie telles qu'elles sont conservées, ce qu'il appelle *Parodie du fronton d'Olympie* car ces images sont très déformées et dans un style beaucoup plus contemporain qui donne, comme dit C. Christou⁴, «un résultat qui n'est point imitatif mais qui a un caractère nouveau et propre à lui».

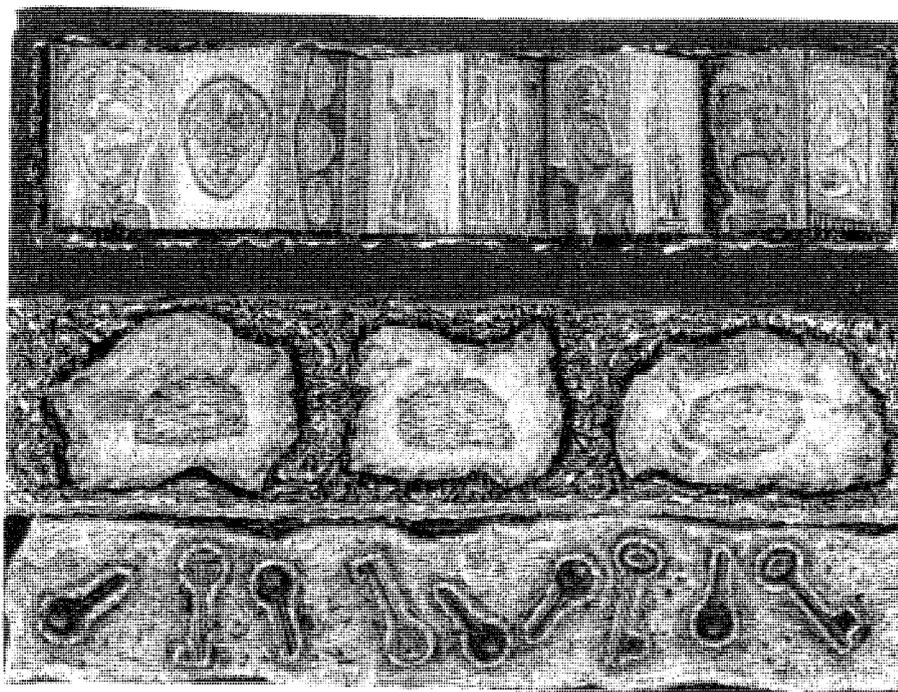


Fig. 3 — Yannis Psychopédis, *La lettre qui n'est pas arrivée*, technique mixte, 1986.

Il faut aussi considérer le fait qu'on peut trouver le même référent représenté sous des schèmes extrêmement divers; c'est le cas de la *Victoire de Samothrace*, l'œuvre antique la plus représentée par des artistes contemporains, ce qui a donné des images qui ne convergent que par le référent (mais ni par les moyens, ni par l'aspect, l'échelle,

⁴ C. Christou, *Kapralos, sculpteur* (Athènes, 1981), p. 15.

le style qui sont très divers). A. Makris dans son monument de Pècs en Hongrie garde la pose de cette femme ailée qu'est la Victoire, la représente mutilée et acéphale comme elle nous est parvenue mais en employant des formes géométriques très schématisées et simplifiées qui ne rappellent en rien la façon dont on travaillait le bronze dans l'Antiquité. G. Lazongas en représente, lui, dans une œuvre sans titre, une triple reproduction dans laquelle on voit son contour ou sa figure de profil et au centre une illustration qui semble appartenir à un livre illustré. Quant à V. Moustakas, il en fait en bronze comme *La Victoire qui casse ses liens* en gardant la position avec un genou fléchi, les ailes et les bras cassés mais en ajoutant une tête.

À côté des images qui prennent pour référent des œuvres particulières trouvées dans les fouilles, certains artistes représentent des œuvres ou des paysages «antiques» mais qui n'existent pas en réalité; ce sont simplement des images de ce qu'est pour nous l'art antique, c'est-à-dire le cassé, le mutilé, les ruines. Ainsi S. Karavouzis peint des statues acéphales ou mutilées à l'apparence antique, comme s'il s'agissait des vestiges d'un temps passé. Il peint des morceaux de ruines portant des inscriptions «antiques» et combinés à d'autres éléments comme *Inscription et montre*, ou encore des morceaux de statues cassées comme dans *Tête de statue et miroir* à côté des objets contemporains (fig. 4). De la même façon il essaye de représenter des paysages antiques, c'est-à-dire des paysages de ruines, peuplés de statues cassées : dans *Cheval*, un cavalier mutilé sur un cheval de marbre passe devant un tel paysage, tandis que *Délos* présente une image, plus ou moins proche de la réalité, d'un site archéologique existant.

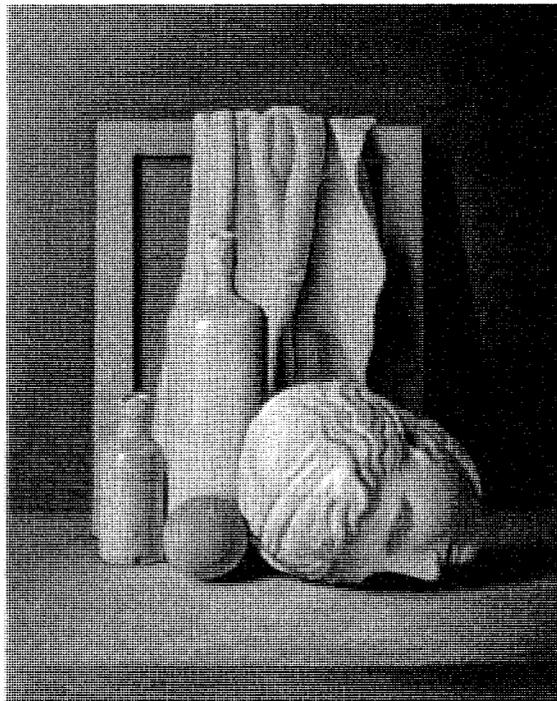


Fig. 4 — Sarandis Karavouzis, *Tête de statue*, huile sur toile, 1984.

Même chose pour les sculpteurs qui fabriquent des œuvres ressemblant à des restes archéologiques analogues à ceux qu'on trouve dans les fouilles. Armakolas pour *Apollon et cheval* représente le dieu avec jambes et bras cassés comme s'il prenait comme référent une statue antique, trouvée dans un tel état. De même les œuvres de C. Kapralos, V. Moustakas ou N. Perantinos offrent l'image de l'Antiquité comme elle nous est parvenue, à travers des statues cassées, comme dans *Synthèse* de Kapralos, *Torse* de 1950 de Perantinos ou dans *Torse* de 1967 de Moustakas.

On a vu jusqu'ici les communautés entre les deux époques en question en ce qui concerne le mime, l'image qui tient à un référent perceptible. Mais l'image ne se restreint pas à ce qu'on en perçoit mais s'étend aussi à ce qu'on en conçoit, et c'est ce qu'on appelle le gramme⁵ qui tient plutôt au conçu mythique.

Ainsi on fabrique des images qui ne sont pas perceptibles en réalité, mais sont tout de même créées à partir de référents imitatifs. C'est par exemple le cas de certaines personnifications comme celle de la victoire qu'on représentait dans l'Antiquité sous les traits d'une femme ailée, ce qui n'est pas perceptible en réalité, et que certains artistes contemporains représentent encore de la même façon, par exemple C. Kapralos pour une *Victoire* en bronze, V. Kapandais dans *Stèle avec Victoire* en polyester ou V. Moustakas dans la *Danse des victoires* en combinant les mêmes éléments imitatifs (le corps d'une femme et les ailes d'un oiseau). C'est également le cas des divinités ailées telles qu'Éros, représenté dans l'Antiquité sous l'aspect d'un jeune homme ailé, tant sur deux statues du II^e siècle av. J.-C. qu'encore aujourd'hui sur des peintures de Fassianos comme *Éros s'approche*. Enfin, la même démarche est suivie pour la fabrication d'images d'animaux ou de personnages fantastiques, faisant partie de la mythologie antique et n'existant pas dans la réalité sensible. Pour représenter par exemple le centaure, les artistes antiques associaient un corps de cheval à un torse et une tête humains et c'est ainsi que le figurent des artistes contemporains comme Kapralos ou Moustakas dans des œuvres qui portent ce titre ou V. Kapandais dans *Idylles Thessaliques*. De la même façon Moustakas représente le Minotaure en tant que monstre à la tête de taureau et au corps d'homme, conformément à son image établie dans l'Antiquité.

b. Le schème.

L'échange s'opère aussi du point de vue du schème. Cela se remarque en partie à la représentation des caractéristiques des personnages, par exemple leur physionomie ou leur coiffure; l'art contemporain grec «emprunte» souvent des traits schématiques à celui de l'Antiquité. En ce qui concerne les visages, l'Antiquité les représentait souvent de profil, profil qui avait la spécificité de représenter le nez toujours droit comme il apparaît sur plusieurs peintures des vases ou sur des reliefs antiques. De la même façon A. Fassianos représente ses personnages de profil, et ils ont tous sans exception le nez «grec» comme ceux des peintures des vases, par exemple dans l'œuvre intitulée *L'artiste*. D'autres artistes prêtent ces caractéristiques de physionomie à leurs personnages, C. Kapralos dans le *Monument de Pindos* ou encore G. Sklavos dans *Quatre Profils en relief* de 1961.

⁵ Ph. Bruneau, «De l'image», *RAMAGE*, 4 (1986), pp. 269-275; Ph. Bruneau, P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, n° 95.

S'incluent ici également les communautés de schème dans le cas de certaines positions où sont représentés les personnages. Ainsi des artistes reprennent la position des statues archaïques comme D. Kalamaras qui, dans *Figure d'homme debout* de 1970 ou *Figure de jeune homme* de 1975, représente son modèle debout, les mains collées au corps (comme le Kouros de Milo) ou légèrement fléchies dans le deuxième cas (comme la statue d'Aristodikos) et les jambes légèrement écartées. Sans doute dans l'Antiquité cette position tenait-elle à des contraintes techniques, mais celles-ci n'existant plus de nos jours, cela s'explique comme une manière de faire «à l'antique». D'autres artistes reprennent une autre position caractéristique de l'Antiquité, celle du déhanchement qu'on rencontre très fréquemment à partir du IV^e siècle av. J.-C., par exemple dans l'Hermès de Praxitèle à Olympie. Même position, par exemple, dans une statue d'éphèbe de Perantinos ou une autre de Pappas.

Une autre pratique courante de l'Antiquité était de fabriquer des stèles funéraires, le plus souvent sculptées en relief représentant le défunt avec les traits qu'il avait de son vivant, parfois même idéalisés, dans une position le plus souvent de profil, assis ou debout, seul ou avec ses proches. Aujourd'hui des artistes fabriquent aussi des stèles funéraires en reprenant le schème de cette représentation. Ainsi Perantinos, pour une stèle en marbre figurant une jeune fille décédée, choisit une représentation ayant des affinités avec celles de l'Antiquité. Si on la compare à une stèle antique comme celle d'Hégésô on verra que dans les deux cas la fille est représentée assise, de profil, ayant un air mélancolique. D'autres artistes reprennent la disposition des stèles antiques, par exemple Y. Moralis dans *Synthèse B* ou dans *Synthèse Funéraire*, (fig. 5) qui représente deux femmes de profil l'une face à l'autre, dans une position sévère, tout comme dans la stèle d'Hégésô, et dans la seconde une scène d'adieu entre deux femmes (celle qui est assise doit être la défunte que l'autre embrasse en signe d'adieu). Dans une autre œuvre intitulée *Stèle Funéraire* il représente des personnages enfermés dans une architecture comme celle où l'on situait les défunts dans les stèles antiques. Même similarité chez D. Mytaras pour des œuvres comme *Stèle funéraire Jaune* dans laquelle il représente un homme seul, assis de profil dans une position sévère, avec des objets familiers ou des animaux (ce qui se faisait aussi dans l'Antiquité et qu'on voit par exemple dans la «stèle du chasseur» où le chien est identique), le tout étant enfermé dans un cadre architectural antiquisant qui évoque sûrement celui dans lequel étaient placés les défunts des stèles antiques.

Mais le schème «antique» réside aussi pour certains dans la géométrisation et la schématisation qui dériverait de l'art géométrique et de l'art archaïque. Ainsi en peinture par exemple on considère des œuvres plus schématisées que d'autres, antiquisantes. En sculpture on considère comme image antique (du point de vue du schème) même archaïque, ce qui n'est pas détaillé, par exemple certaines œuvres sculptées de Sochos comme *Koré* ou encore de Kapralos comme sa frise du *Monument de Pindos*.

L'esthétique de l'image.

Enfin, en ce qui concerne les industries déictiques et en particulier l'image, il faut examiner la communauté entre l'art contemporain et l'art antique du point de vue de l'esthétique, c'est-à-dire de la finalité non pratique de l'ouvrage. En fait, il existe certains modes de composition considérés aujourd'hui plus «antiques» que d'autres et

utilisés par les artistes pour donner une telle apparence à leurs œuvres; l'antique est essentiellement dans l'ordre de la composition.

Certains artistes contemporains composent leurs œuvres suivant cette esthétique qu'on tient pour antique, par exemple dans la disposition des personnages. Cette disposition est dans la plupart des cas en bandeaux (en frises) ou en registres horizontaux, comme on pense que le faisait la peinture de l'Antiquité. Ainsi des artistes comme Moralis dans *Athènes Classique* ou Nikolaou dans *Aristote et ses élèves* produisent des images dans lesquelles les différents éléments sont disposés horizontalement, en bandeau ou en registres, tout en respectant des règles d'harmonie comme l'isocéphalie ou les proportions des personnages. En ce qui concerne ce dernier élément, on remarque dans *Aristote et ses élèves* de Nikolaou que, sauf la figure d'Aristote qui occupe les deux registres, toutes les autres ont les mêmes proportions. En plus, cette disposition parfaitement symétrique de part et d'autre d'une grande figure centrale et qui évoque l'importance du personnage représenté rappelle les frontons antiques comme ceux d'Olympie où le dieu est en position axiale tandis que les autres personnages sont disposés en groupes symétriques des deux côtés de cette figure.

Cela se répète quand il s'agit d'images qui sont conditionnées par leur support. C'est le cas des décors architecturaux. L'Antiquité disposait de frises plus ou moins longues et étroites, dans lesquelles la disposition des personnages présentait un problème. Ainsi dans les frises connues, par exemple celle du Parthénon, on utilisait certaines compositions en plaçant les personnages les uns derrière les autres, certains ayant une attitude qui les diversifie en sorte de rompre la monotonie, séparés en groupes liés entre eux par des gestes afin de résoudre ces difficultés de composition (éviter la monotonie, faciliter la lisibilité). De la même façon C. Kapralos crée une frise, le *Monument de Pindos*, qui, sans faire partie d'un ensemble architectural, respecte néanmoins ces règles de composition. Comme je l'ai déjà mentionné, la frise est composée de sept parties, sept groupes qui sont sept thèmes différents de la guerre, clairement séparés les uns des autres. Les personnages entre les groupes sont liés les uns aux autres par des gestes et certains sont diversifiés par leur position quirompt la monotonie, par exemple en tournant la tête.



Fig. 5 — Yannis Moralis, *Synthèse Funéraire*, œuf et huile sur carton, 1958.

En sculpture s'observe aussi une communauté d'esthétique avec l'Antiquité, dans la composition des statues. Selon D. Kalamaras, les statues archaïques sont bâties d'après des calculs très précis; pour obtenir une harmonie, le sculpteur compose son œuvre symétriquement en prenant trois ou cinq points horizontalement et verticalement (le chiffre trois étant l'analogie de la nature — ciel, mer, terre —, ce qui correspond aussi au Nombre d'Or); cela donne à l'œuvre le même équilibre qu'on trouve dans la nature. Ainsi le corps des statues et ses parties isolées, les mains et les jambes, sont toujours constitués d'une triade d'éléments. C'est en suivant ces règles archaïques de l'harmonie qu'il essaye de fabriquer ses œuvres, atteignant ainsi à des résultats très proches de l'esthétique antique. C'est par exemple le cas des figures humaines debout datant de 1970 (fig. 6).

C. Les industries dynamiques et l'ergotropie.

Il est aussi possible d'étudier les communautés qui existent entre l'art grec antique et l'art contemporain du point de vue des industries dynamiques, celles qui technicisent le geste, l'activité naturelle. Cette communauté serait donc à chercher non plus dans la fin de l'ouvrage mais dans le moyen et les outils employés surtout dans la fabrication des œuvres en marbre et en bronze⁶.

Selon les sculpteurs consultés, certains des outils qu'on utilise aujourd'hui sont les mêmes que les maîtres de l'Antiquité ont utilisés, du moins en ce qui concerne la forme dynamique. Il y a quatre formes d'outils en commun dans les deux époques : la pointe qui sert à la première étape de la fabrication, qui donne une forme au bloc de marbre et réduit le volume initial; le «kondyli» qui est plus fin et sert à dessiner sur le marbre la forme de la chose à représenter; le ciseau à dents qui sert à rendre la surface lisse; et enfin le ciseau droit qu'on utilise pour limer l'œuvre et lui donner un aspect plus fini. Et tout cela est utilisé en combinaison avec un maillet courbé qui sert à enfoncer, en les frappant, ces outils dans le marbre. Aussi selon Cl. Rolley⁷ les outils du sculpteur sur marbre n'ont pas du tout changé. En fait le ciseau droit est selon lui aussi antique que la taille de la pierre; il en existait, dans l'Antiquité comme aujourd'hui de plus ou moins larges. On frappait sur le ciseau avec un maillet de bois, qui a aujourd'hui gardé la même forme mais on le fabrique en métal. Quant au ciseau à dents, il semble qu'il est apparu en Grèce au courant du VI^e siècle av. J.-C. Par ailleurs on connaît la forme de ces outils par quelques vestiges hellénistiques trouvés à Délos et par des images des vases. Un autre moyen de faire ce rapprochement, sur lequel les sculpteurs fondent leurs hypothèses, est d'observer sur la surface du marbre les marques des outils, caractéristiques de chaque étape du travail et qui ressemblent à celles de certaines statues antiques, surtout celles inachevées comme un Kouros de Naxos du musée archéologique d'Athènes travaillé juste avec la pointe ou une Koré archaïque de Tarente, plus proche du volume définitif, travaillée avec la pointe, le

⁶ Les observations sont le résultat d'une démonstration faite par D. Kalamaras et M. Paraskevas, professeur à l'École des Beaux-Arts d'Athènes, qui a exécuté les œuvres en marbre de nombreux artistes grecs.

⁷ Cl. Rolley, *La sculpture grecque I. Des origines au milieu du V^e siècle* (Paris 1994), p. 61-62.

ciseau droit et le ciseau à dents (comme on le voit par les traces sur la surface du marbre).

Dans le cadre de l'ergotrope (la manière de fabriquer des choses qui serviront à la fabrication) il faudrait parler de la fabrication des métaux et notamment du bronze. En fait, ce qui rend l'étude difficile est qu'on utilise le même mot pour désigner une matière dont la composition peut varier. Ainsi on sait que dans l'Antiquité la composition du bronze n'était pas la même dans les différentes époques. Selon G. Varoufakis⁸ dans l'«âge du bronze» les minoens et les mycéniens utilisaient un alliage de cuivre et d'étain tandis qu'aux époques hellénistique et impériale il s'agissait plutôt d'un alliage de cuivre et de 3% à 27% de zinc; les Romains ont préféré cet alliage surtout pour l'inconvénient que présentait l'étain, trop cher et peu abondant. Pline l'Ancien parle aussi dans le livre XXXIV de l'*Histoire Naturelle* des différents alliages et dit par exemple que Myron utilisait le bronze éginète et Polyclète le bronze délien, mais on ne sait pas les compositions auxquelles correspondaient ces noms. Par ailleurs, selon les techniciens de la fonderie d'Agios Stephanos à Athènes où sont réalisées la plupart des œuvres des sculpteurs actuels (étant donné le petit nombre de fonderies de la ville), le bronze employé aujourd'hui est un alliage de 85% de bronze rouge, 5% de cuivre, 5% de zinc et 5% d'étain, quelles que soient les sculptures fabriquées.

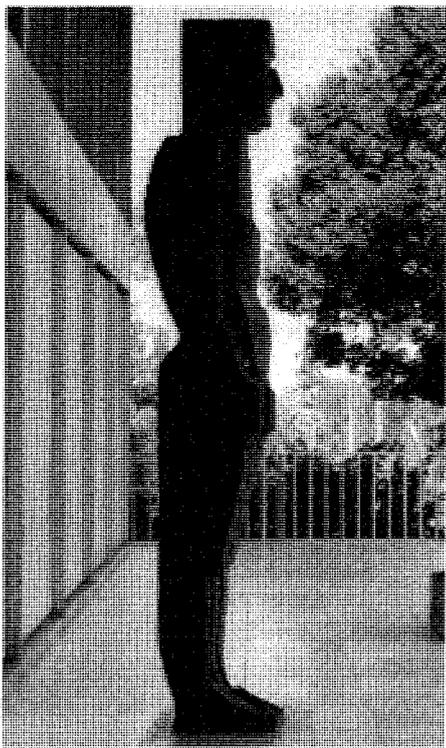


Fig. 6 — Dimitri Kalamaras, *Figure d'homme debout*, bronze, 1970.

II. LES INTERPRÉTATIONS

A. La pensée de l'art.

J'examinerai d'abord la pensée de l'art en ce qui concerne l'échange entre l'époque antique et l'époque contemporaine, donc comment le langage est utilisé pour donner un sens aux œuvres fabriquées en relation avec l'Antiquité ou même établir un échange qui n'a aucune réalité technique; tout cela a lieu par l'intermédiaire du verbe, par le titre des œuvres, les écrits des artistes ou les commentaires des critiques.

La pensée de l'échange peut être exprimée par le titre de l'œuvre qui, de diverses façons, la rend plus ou moins proche de l'Antiquité.

Tout d'abord, les artistes donnent souvent aux personnages représentés une identité antique en les dotant de noms de dieux ou héros

⁸ G. Varoufakis, *Grèce antique et qualité* (Athènes 1996), p. 26-29.

de l'Antiquité et ainsi en les désignant comme tels même si très souvent ils ne sont proches de l'art antique ni par le thème ni par le schème. C'est le cas de Nikos Engonopoulos et d'œuvres comme *Argos se plaignant à Hermès* de 1962, ou *Les deux frères Hypnos et Thanatos*, ou encore des *Dioscures* ou d'*Héraclès* portant des vêtements contemporains et s'adonnant à des activités d'un autre monde (jouer de la trompette, couper une planche de bois avec une scie) (fig. 7). A. Fassianos utilise aussi le titre pour donner une identité antique à des personnages qui n'en auraient pas autrement dans des œuvres comme *Les chevaux d'Achille*. A. Droungas fait de même quand il donne à son jeune homme l'identité de Pâris en appelant l'œuvre *Le choix de Pâris*. B. Raftopoulou fabrique des œuvres portant le titre *Amazone* ou *Athéna et Gorgone*. Il est encore bien d'autres exemples de titres comportant des noms antiques, rapportant ainsi à l'Antiquité des œuvres qui n'y sont liées d'aucune autre façon : *l'Orphée* de Parthenis ou *l'Aristote* de G. Simossi.

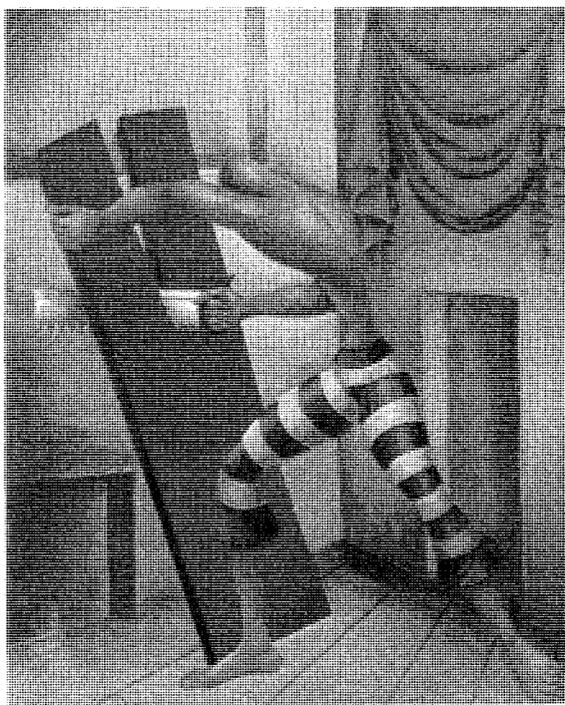


Fig. 7 — Nikos Engonopoulos, *Héraclès*, huile sur toile.

Ensuite, le titre donne aux artistes l'occasion de doter d'un caractère antique non plus leurs personnages mais les œuvres en les désignant de termes du vocabulaire archéologique. De cette façon des artistes comme Y. Moralis ou D. Mytaras donnent à des œuvres peintes le titre *Stèle funéraire*. A. Sohos donne à une sculpture en bois le titre *Koré*, Armakolas à une statue celui de *Caryatide* et B. Raftopoulou intitule aussi une de ses œuvres *Amphore*.

Enfin, le titre peut se référer à l'Antiquité juste par l'emploi d'un toponyme antique. C'est par exemple le cas de l'œuvre de S. Karavouzis intitulée *Délos*, ou

encore de la sculpture de G. Sklavos intitulée *Lumière de Delphes* qui la lie à cet endroit par excellence «archéologique». Le titre d'une œuvre de V. Kapandais, *Cycladique*, révèle la volonté de l'artiste d'assimiler son art à celui d'une autre époque.

Cette référence antique peut être démontrée par l'intermédiaire du langage. Les textes écrits par les artistes eux-mêmes ou par les critiques d'art montrent souvent et en même temps expliquent l'influence de l'Antiquité sur des œuvres contemporaines sans pour autant que ce fait soit toujours exact. Souvent ces textes utilisent une langue «poétique», afin de donner à cet échange une autre signification ainsi qu'une plus grande importance «artistique». C'est souvent le cas des critiques occidentaux quand ils essaient de présenter l'échange avec l'Antiquité plutôt comme sentiment, comme «esprit» que comme savoir. Ce même phénomène concerne des œuvres sculptées ou peintes mais il est intéressant de noter que ces commentaires présentant un échange de nature «idéologique» sont plus rares en sculpture qu'en peinture, peut-être parce que ce qu'on retient de l'Antiquité est plus lié à la technique et la forme qu'à l'idée ou au symbole.

B. L'histoire de l'art : l'ouvroir et la confection.

Il est également possible de considérer l'échange sous un autre aspect, historique, qu'on appellera l'histoire de l'art. Certes, toute l'étude est principalement une affaire historique, une affaire de «style» dans le sens de socialisation de la technique, de mise de l'art en histoire, mais on peut tout de même examiner plus particulièrement en quoi l'art contemporain se rapproche de l'art antique par l'ouvroir⁹, mot par lequel nous entendons l'organisation du travail en métiers, en ateliers, ce qui inclut la confection, c'est-à-dire la succession des étapes de l'exécution, la socialisation de la fabrication. Ensuite, par certains exemples empruntés à la sculpture contemporaine selon les possibilités d'observation, on verra comment aujourd'hui il existe encore, en matière d'ouvroir, de très fortes affinités avec l'art antique.

Le travail est organisé sociologiquement en métiers; souvent, différentes personnes contribuent aux étapes diverses d'exécution d'un ouvrage tandis que dans d'autres cas il ne s'agit que d'une seule personne. La distribution des métiers n'a pas beaucoup changé en Grèce depuis l'Antiquité dans deux «arts» communs aux deux époques : la sculpture du marbre et celle du bronze.

Du point de vue de la sculpture en marbre, aujourd'hui la plupart de sculpteurs n'exécutent pas eux-mêmes leurs œuvres en marbre; ils fabriquent les œuvres en argile et confient leur exécution à un ou plusieurs techniciens qui les sculptent. C'est par exemple le cas de nombreuses œuvres de T. Apartis transcrites dans le marbre par M. Paraskevas, professeur à l'École des Beaux-Arts d'Athènes. Et c'est presque toujours le cas des décorations des édifices en marbre. Certains pensent par ailleurs que l'Antiquité connaissait la même répartition des métiers, surtout pour les grands ensembles décoratifs comme celui du Parthénon. Mais il ne s'agit que d'hypothèses puisque la répartition du travail dans les ateliers antiques nous est inconnue. Par

⁹ Ph. Bruneau, P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, n° 143.

conséquent, il faut noter encore une fois que le rapprochement reste toujours fondé sur l'idée qu'on se fait aujourd'hui de la répartition du travail dans l'Antiquité.

Pour la fabrication de sculptures en bronze les choses deviennent un peu plus compliquées puisque la fabrication de l'ouvrage résulte du travail de plusieurs personnes chargées de métiers différents. L'artiste fait aujourd'hui juste la sculpture en argile dont il fabrique lui-même le modèle en plâtre, le plus souvent en petite taille, tandis que tout le reste du travail se fait à la fonderie¹⁰ par plusieurs techniciens, sous la surveillance de l'artiste (qui n'est pas nécessaire, mais tout de même préférable). C'était le cas aussi dans l'Antiquité; selon Cl. Rolley dix personnes au minimum paraissent nécessaires pour une fonderie, chacune pouvant accomplir des tâches différentes.

L'échange se remarque aussi dans la confection, la succession des étapes de la fabrication des ouvrages. De nouveau la sculpture en bronze et en marbre fournit un exemple caractéristique. Dans la fabrication des œuvres en marbre, il s'agit presque des mêmes étapes successives (dont l'analyse serait ici trop longue). Selon M. Paraskevas et D. Kalamaras, ce travail était semblable dans l'Antiquité et on peut le discerner souvent sur la surface du marbre, d'autant plus si les statues ou reliefs sont trouvés dans un état inachevé (statue inachevée de Naxos trouvée à Apollona, encore attachée à la roche mère, Koré de Tarente de la fin de l'époque archaïque).

Même rapprochement dans le travail du bronze. Aujourd'hui on utilise la technique de la cire perdue. C'est, en gros, la même technique que dans l'Antiquité, mais perfectionnée par les acquis techniques de nos jours. En comparant la technique actuelle et celle de l'Antiquité¹¹, telle que la font connaître des auteurs anciens (Diodore, Pausanias et Pline l'Ancien), une *œnochoé* du V^e siècle av. J.-C. montrant Athéna fabriquant un modèle en argile, un pied en argile trouvé à l'Agora d'Athènes dans un trou dans le sol, ou encore la coupe attique à figures rouges dite «de la fonderie», on voit que le rapprochement est parfaitement valable du point de vue de la confection.

C. La norme de l'art : un art «ascétique».

Après avoir examiné l'échange sous un aspect historique, «ethnique», il faut aussi l'envisager d'un point de vue «éthique», moral, c'est-à-dire considérer en quoi l'art antique et l'art contemporain se rapprochent du point de vue de la norme et de ses finalités qui permettent d'analyser les différents genres d'«Art», voir ce qui est valorisé dans la production artistique de chaque époque, le jugement du beau de chaque civilisation. Il faut surtout préciser que chaque époque a sa propre vision de la norme par rapport à ce qui se fait par ailleurs dans le même temps. En n'ayant donc pas suffisamment d'informations sur la morale antique, l'étude ne peut être effectuée que par rapport à l'idée qu'aujourd'hui on se fait des normes de cette époque d'après les œuvres qui nous restent.

Ce qui est considéré comme une norme à caractère antique aujourd'hui est plutôt celle qu'on appelle ascétique, qui fait que la technique se conforme à la morale, à une

¹⁰ Ces observations ont été faites à la fonderie d'Aghios Stéphanos dans les environs d'Athènes.

¹¹ Cl. Rolley, *La sculpture grecque I. Des origines au V^e siècle*, I, p. 66-68.

règle, ce qui donne l'art de maîtrise¹² qui oblige à faire «comme il faut». Cette notion de l'art antique est exprimée par plusieurs artistes comme N. Nikolaou pensant que l'art antique est un art de discipline¹³ qui vient d'une réglementation arithmétique, du souci des analogies et des calculs. Selon le point de vue de M. Kalamaras, c'est la même chose : la beauté de l'art antique vient de sa sobriété, de sa simplicité, de sa discipline. Il dit même qu'il n'y a une vision esthétique que là où il y a des règles tandis que là où il n'y en a pas il ne s'agit que d'un désir ardent d'expression.

En fait, l'important est de comprendre qu'une des particularités de l'art grec parmi les civilisations anciennes est d'être soumis à des règles précises et à une mesure, exprimées dans l'Antiquité par des écrits, comme le *Canon* de Polyclète, ou encore perceptibles dans les œuvres elles-mêmes comme le Doryphore en trouvant leurs proportions analogues, ce que fait par exemple Nikolaou pour les Kouros et les reliefs archaïques. C'est aussi l'utilisation du Nombre d'Or qu'il faut utiliser pour mesurer la nature, exprimée d'ailleurs par Euclide. C'est cette façon de mesurer que D. Kalamaras utilise dans la composition de toutes ses œuvres, souci que n'ont plus tous les artistes contemporains. C'est aussi le cas de Y. Pappas dont les critiques disent que, dans des œuvres comme le *Nu* de 1946 ou ses nombreux portraits, il pratique un art sobre et équilibré, se soumettant à des règles formelles posées dans l'Antiquité classique en se référant en fait au canon antique des proportions du corps par rapport à la tête et surtout à l'utilisation du Nombre d'Or pour les proportions du visage, pour les bustes, et du corps entier pour les statues en pied.

III. LES CAUSES DE L'ÉCHANGE

Après avoir constaté que l'art grec contemporain est très étroitement lié à ce qui nous reste de l'art antique, après avoir examiné la nature de cet échange et comment il se présente dans certaines étapes de la fabrication et dans certains caractères de l'ouvrage, il reste maintenant à voir les enjeux qui tiennent au choix de s'inspirer de l'art antique. Les causes qui se manifestent le plus clairement sont d'une part celles, logiques, qui tiennent à une idéologie précise, souvent d'ailleurs de caractère politique, et celles, ethniques, qui font de cet échange une affaire d'appartenance.

A. Les conditions politiques nationales et la critique sociale à travers l'échange.

Et d'abord les causes liées à la logique, qui visent à exprimer l'idéologie des artistes à travers l'utilisation des types antiques.

a. Les raisons de l'échange peuvent tenir à des événements politiques divers. Par la suite on verra comment l'influence de l'Antiquité a, dans certains moments, fonctionné comme une sorte de marque d'un art officiel lié à des régimes dictatoriaux mais aussi comment il était également utilisé par les artistes manifestant leur désaccord avec ce régime dans le cadre d'une critique politique.

¹² Cf. *Artistique et archéologie*, n° 195b.

¹³ N. Nikolaou, *L'aventure d'une ligne* (Athènes 1986), p. 18.

J'étudierai les deux régimes dictatoriaux de la période historique traitée : le Régime de I. Metaxas, général ayant pris le pouvoir en 1936 et en place jusqu'à l'invasion des Italiens en Grèce en 1940, puis le Régime des Colonels, dominé par G. Papadopoulos, qui a duré de 1967 à 1973.

Metaxas pendant son pouvoir contrôle tous les domaines de la vie culturelle du pays et impose même la censure des ouvrages fabriqués ou écrits. Il utilise l'art anti-quisant comme porte-parole du nouveau régime et adopte une politique culturelle visant à promouvoir l'idée de la Grèce éternelle. Il encourage les artistes à puiser dans l'art du passé national afin de créer des œuvres se référant à une idée hellénique. L'art de l'époque en porte l'empreinte. Des œuvres comme *Le Guerrier Spartiate* (œuvre présentée à la Biennale de 1938) de M. Tombros, ressemblant à une sculpture de l'Antiquité, autant du point de vue du thème que du schème, ou comme *l'Éphèbe* de Apartis de 1939 (commande de l'État), ou encore le *Discobole* de Dimitriadis, directeur de l'École des Beaux Arts de l'époque (commande de l'État), sont des preuves de cette politique culturelle dirigée vers l'Antiquité. L'esthétique officielle se tourne donc à cette époque vers la tradition antique, ce qui correspond à l'idéologie d'un régime par définition nationaliste. Metaxas écrit même dans son Journal que, si Mussolini et Hitler tenaient vraiment à l'idéologie qu'ils ont affirmée, ils devaient soutenir la Grèce de toutes leurs forces. Même chose à cette époque en peinture, la différence étant que l'échange y est plus thématique que formel. Ainsi Parthenis produit des œuvres comme *Antiquité Grecque*, *Artémis* et *Aphrodite* ou encore *Steris Orphée et Eurydice* ou *Homérique*. Cette esthétique n'a quand même pas pu inciter des réactions artistiques de la part des artistes opposés au régime car très tôt la Grèce était préoccupée par la guerre.

Le même phénomène s'est produit de nouveau une trentaine d'années plus tard avec un nouveau régime dictatorial, le Régime des Colonels. Pourtant deux différences essentielles le distinguent du précédent : l'absence d'une idéologie affirmée par ces nouveaux dictateurs qui ont aussi utilisé l'art à leur profit, mais d'une façon moins critique; et le fait que cet art officiel a créé tout un art anti-dictatorial qu'on verra par la suite.

D'abord, donc, le Régime des Colonels n'était pas fondé sur une idéologie précise, c'est pourquoi il n'a pas créé un art officiel. Il a juste fait un choix parmi les artistes de l'époque qui fabriquaient des œuvres plus ou moins inspirées de l'Antiquité et ne manifestaient pas des ambitions trop progressistes. Le problème documentaire réside dans la disparition de ces œuvres avec le temps à cause de leur qualité redoutable et aussi par une volonté d'effacer tout ce que la dictature avait produit; ainsi très peu de noms d'artistes, d'images d'œuvres ou d'œuvres elles-mêmes ont résisté au temps. Cette attitude favorable aux œuvres «antiquisantes» apparaît dans les commandes publiques de l'époque, des portraits de grands hommes de l'Antiquité — et non pas des contemporains — comme le *Monument d'Alexandre le Grand* à Thessalonique de V. Moustakas, créé en 1973, dont la préparation avait commencé déjà avant la dictature, statue à la fois à sujet et à schème antiques; ou le buste de *Platon* exécuté par Perantinos pour l'Académie de Platon à Kolonos en marbre, de 1974, qui présente les mêmes caractères. Autres exemples de qualité moyenne selon les critiques¹⁴ : la

¹⁴ C. Christou, M. Koumvalaki-Anastasiadi, *Sculpture grecque contemporaine* (Athènes 1982).

statue de *Léonidas* fabriquée par Falireas en bronze en 1969 pour être érigée à Sparte; celle d'Aristote en marbre, par Nikolas érigée à Stageira; ou encore une autre statue d'une Victoire portant une branche de laurier faite par D. Ferentinos en 1971 pour commémorer la mort des habitants de la commune de Daphni à Athènes. Cette attitude est tout aussi apparente dans le choix des artistes acceptés par le régime, retenus comme officiels, qui exposent pendant cette période¹⁵. Parmi eux sont Y. Pappas, C. Kapralos qui expose en 1972, M. Tombros et T. Apartis qui présentent une grande exposition rétrospective en 1971; ce sont tous des artistes dont l'œuvre est marquée par l'art antique (il suffit de se rappeler l'*Éphèbe* de Pappas, la frise de Kapralos, les femmes athlètes de Tombros ou encore le *Discobole* de Apartis pour voir la relation de ces artistes avec l'Antiquité). La sculpture devient l'Art par excellence. Le nouveau régime choisit surtout des œuvres qui contrarient l'art abstrait et des artistes qui refusent d'assimiler les nouveaux courants européens avec la pensée que les occidentaux sont à l'origine des malheurs de la Grèce. L'art officiel demeure alors «traditionnel» et le régime n'encourage pas les nouveautés, ce qui crée de fortes réactions chez les critiques de l'époque, tel A. Xydis qui affirme que les expositions «Panhelléniques» de 1967 et de 1969 sont les pires en qualité de tous les temps.

Cet art «officiel», ensuite, a donné lieu à un art de réaction à ce régime, politiquement engagé, utilisant des techniques contemporaines comme l'assemblage ou la peinture à l'acrylique, visant à la critique. Au centre de ce mouvement se situe le groupe des néoréalistes grecs. C'est l'époque de la dictature, mais aussi celle où la Grèce essaye d'approcher les centres européens et d'arriver à leur niveau sans perdre son identité. En Europe règne la publicité et l'image, l'esprit de consommation, l'abstraction. L'art grec commence à recevoir les influences de l'art européen. Les membres de ce groupe pratiquent la critique de cette société, de la dictature et de son art «officiel». Ils pratiquent un réalisme critique visant à déstabiliser tout élément esthétique de l'art, éloigné de la réalité contemporaine (telles les images des hommes antiques), à se détacher de toute expression de nostalgie du passé qui est tant exprimée à cette époque. Membre de ce groupe, Y. Psychopédis fait la même démarche critique en utilisant pour la plupart des reproductions d'œuvres antiques dans des œuvres comme *Société de consommation* de 1973 ou *Patridognosia* de 1975, associées dans le premier cas à une boîte de conserve et dans le deuxième à l'image d'une famille pauvre sur un fond de «monuments nationaux». Il dit qu'il avait l'intention à cette période-là de créer des œuvres agressives et fortes, qui constitueraient une critique politique concrète. Comme les colonels cultivaient l'idée d'une Grèce au passé glorieux et utilisaient l'éclat de l'art antique pour créer de faux idéaux et donner l'impression d'un pays grand et toujours éclatant, il affirme qu'il visait, à travers des images de banalisation de l'art de ce passé idéal, combinées à d'autres images tirées de la réalité (comme on a vu dans ces deux œuvres), à montrer l'aspect sombre de ce pays plongé dans le malheur et à déstabiliser ces faux idéaux de la propagande politique, pour redonner ensuite à l'art antique la place qu'il mérite dans la société.

Un autre artiste, D. Mytaras, dont l'œuvre est également très influencée par l'art antique, dit qu'il n'a utilisé cette référence comme critique politique qu'en cette période de dictature. Il juxtapose dans les peintures de cette époque, comme *Stèle*

¹⁵ Les informations sur les événements culturels de la dictature viennent du livre de A. Xydis, *Propositions pour l'histoire de l'art grec contemporain*, (I, Athènes 1976).

funéraire de Ritsona de 1969, des personnages politiques et des statues antiques; ou encore dans *La ville* de 1971 une ville en feu et une tête antique; ou dans *Synthèse Grecque* de 1970 des bâtiments néoclassiques et de nouveau des têtes de statues cassées, vestiges de l'Antiquité. Cette juxtaposition des types «officiels» de la dictature (antiquisants), des types traditionnels et des personnages et paysages contemporains exprime son inquiétude envers la situation «falsifiée» des arts sous la dictature et vise à montrer le démenti du permanent et du temporaire par leur juxtaposition, ce qui fonctionne comme une accusation¹⁶.

b. Un autre aspect de l'idéologie impliqué dans cet échange artistique est celui de la critique sociale. A travers l'utilisation du style antique, des artistes essaient de faire passer le message d'une critique tant des conditions sociales du moment, en comparant la Grèce rayonnante d'autrefois et celle dégradée d'aujourd'hui, que de la place du patrimoine artistique antique dans cette société.

Un des premiers artistes à avoir tenté de faire une critique contemporaine à travers des thèmes antiques est N. Engonopoulos avec des œuvres pleines de symboles, antiques entre autres, qui rappellent l'histoire du pays et montrent une nostalgie profonde pour le passé glorieux de la Grèce et qui visent à souligner encore plus le vide culturel que l'artiste observe dans la civilisation de son temps. Semblable critique chez Y. Psychopédis qui, à travers les œuvres de la série *La lettre qui n'est pas arrivée*, comme celle de 1990 (fig. 8), critique la société de consommation actuelle en introduisant, comme je l'ai déjà indiqué à propos de la pensée de l'art, la carte postale de l'œuvre antique dans un cadre, constitué d'une boîte plastique de supermarché servant à conserver la viande et portant encore les traces de sang; par là l'œuvre se présente comme un produit de consommation et exprime en même temps une agressivité venant de la société contemporaine. Il en va de même, selon H. Vacalo¹⁷, dans les «Stèles» de D. Mytaras par lesquelles il veut juxtaposer la vie et la mort, montrer leurs liens étroits pour ainsi faire la critique de la société contemporaine où l'homme est un mort-vivant (fig. 9). C'est l'homme vivant contemporain qui devient la figure du mort sur la stèle; la personnalité forte de l'homme «réussi» d'aujourd'hui dure aussi longtemps qu'il arrive à oublier la mort. Il dit aussi lui-même que ce qui l'intéresse est cet élément de destruction inhérent aux ruines antiques analogues à la destruction de l'homme dans la société contemporaine, ce qui constitue aussi indirectement une critique sociale.

Les exemples deviennent plus nombreux quand il s'agit de critiquer l'approche des vestiges antiques par l'homme grec contemporain ainsi que par le touriste et leur exploitation dans une «politique touristique». Y. Psychopédis pratique beaucoup cette sorte de critique à travers ses assemblages comprenant très souvent des cartes postales d'œuvres antiques. Il représente ces cartes postales associées à d'autres éléments en montrant une série d'images du passé qui constituent selon lui la base de la société grecque contemporaine. Il veut présenter l'image de l'art antique comme celui-ci est perçu, par les Grecs et les touristes étrangers, en forme de carte postale

¹⁶ H. Vacalo, «Introduction à la peinture de D. Mytaras», in : *D. Mytaras, peinture 1948-1983* (Athènes 1984), p. 9.

¹⁷ *Ibid.*

reproduite à de multiples exemplaires et destinée à être vendue, et en même temps critiquer la relation qu'on a avec ces œuvres enfermées dans les musées. L'œuvre antique devient alors banalisée, la carte postale n'étant qu'un produit comme un autre, et cette image est en contraste avec celle, idéale, qu'on a de l'art antique.

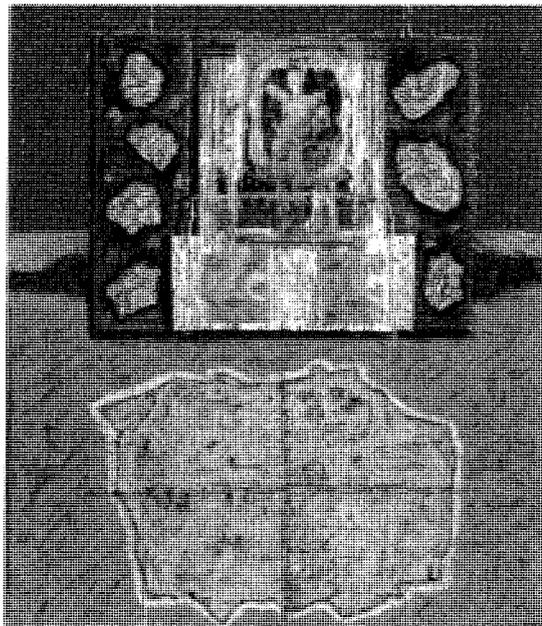


Fig. 8 — Yannis Psychopédis, *La lettre qui n'est pas arrivée*, technique mixte, 1990.

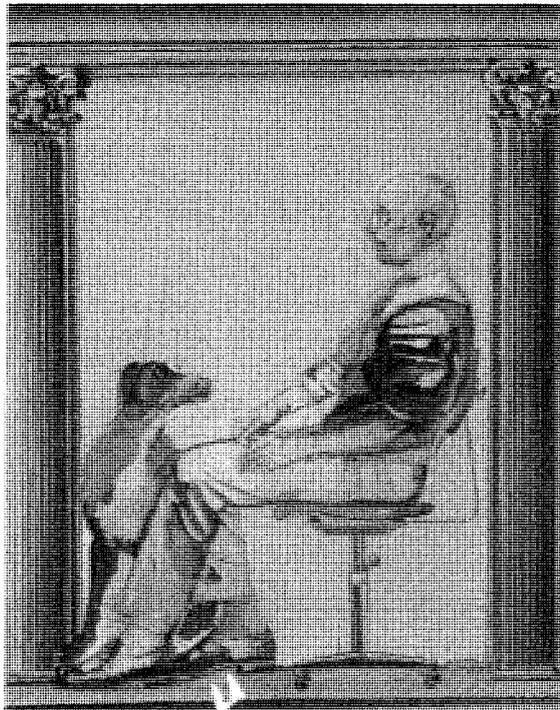


Fig. 9 — Dimitri Mytaras, *Stèle Funéraire Jaune*, acrylique 1972-1973.

C'est la même chose que D. Mytaras veut démontrer à travers son oeuvre¹⁸ : l'image d'une Grèce détruite comme le touriste peut l'apercevoir, ainsi que l'ironie de cette destruction dans laquelle s'identifie tout un pays. C'est une sorte de critique nationale et en même temps l'expression d'un sentiment amer envers cette image «touristique» des vestiges antiques.

B. L'échange comme identité artistique individuelle et nationale.

Dans un deuxième temps on examinera les causes liées à l'ethnique. C'est une affaire d'appartenance qui fait que l'échange entre l'art Grec antique et celui des contemporains est dû en grande partie à la volonté des artistes grecs de se définir comme tels, d'essayer de créer un art profondément grec, de développer ou renforcer l'identité du pays, affaiblie à cause des conditions politiques ou sociales, de s'affirmer en tant que Grecs envers les pays étrangers.

Tout d'abord on constate, surtout à travers des écrits, que le choix des artistes grecs de s'inspirer du passé antique du pays révèle l'effort de se sentir grecs eux-mêmes, leur art étant en relation étroite, thématique ou schématique, avec celui d'une autre époque mais du même pays. C'est par exemple le cas de N. Nikolaou qui pense que les Grecs doivent utiliser, et l'ont toujours fait, des éléments de leur tradition, et ce pour déterminer le caractère de leur art. C'est aussi celui de D. Mytaras qui affirme s'inspirer des types grecs parce qu'il est Grec lui-même par la volonté de pratiquer lui aussi un art dans lequel ce caractère sera évident.

Mais il existe aussi un aspect plus «historique» de cette quête d'identité nationale liée aux conditions que le peuple grec a dû vivre au courant du XX^e siècle ainsi que la naissance de la notion de la grécité dans l'art contemporain et le développement de celle-ci.

La destruction de Smyrne, par exemple, et l'occupation de la partie grecque de l'Asie Mineure par les Turcs en 1921 ont grandement influé sur l'art contemporain et son retour aux sources antiques ou autres. La destruction de l'Asie Mineure et des vestiges ioniques faisant partie du patrimoine du pays, ainsi que le déplacement forcé d'un demi-million de Grecs venus en réfugiés, a blessé les sentiments nationaux et a mis fin à ce qu'on appelait à l'époque «la Grande Idée», celle de reconstituer un nouvel État grec aussi étendu que l'Empire Byzantin. Par conséquent à ce moment-là on remarque une considération nouvelle des valeurs artistiques, déjà établies avant cette période, et un retour aux sources, dès lors seule façon de maintenir les Grecs unis autour de l'idée d'une Grèce glorieuse désormais disparue. Le retour aux sources dans les arts aurait aidé à surmonter ce vide, cette partie perdue de la nation grecque. Cela se remarque déjà dans les productions des artistes au cours des années qui suivent, surtout dans le choix du sujet souligné par les titres. C'est par exemple le cas de N. Steris avec des œuvres comme *Orphée et Eurydice* ou encore de K. Parthenis avec des œuvres à sujet mythologique comme *Artémis* ou *Aphrodite* mais aussi des œuvres

¹⁸ Kotzamani Maria, *Dimitris Mytaras* (Athènes 1982), p. 11.

qu'on dirait «archéologiques» comme la Figure de l'*Antiquité grecque*¹⁹. C'est le moyen des artistes grecs de renforcer le sens de leur appartenance, ainsi que celui de leur public, à un pays en train de perdre ses idéaux. Cet événement a tellement marqué l'art du pays qu'il a influencé des artistes beaucoup plus tard et encore plus directement qu'alors. Le cas le plus évident est celui de l'œuvre de V. Kapandais qui entend rappeler à travers son œuvre l'Asie Mineure, réveiller les souvenirs de cette patrie lointaine; par exemple avec la Stèle de Néa Smyrni il veut commémorer ce triste événement.

Cette volonté de renforcer le sentiment d'identité nationale perdue à travers la production artistique continue sous la dictature de Metaxas durant laquelle subsiste encore cette volonté de réunir les Grecs autour d'un passé que tout le monde admire afin d'acquérir un pareil respect pour leur peuple. Des écrivains de l'époque comme T. Spiteris (artiste lui-même mais surtout critique d'art) affirment ceci dans leurs écrits²⁰. Cette tendance est tout autant apparente dans les commandes publiques de l'État dictatorial comme *Le Guerrier Spartiate* (œuvre présentée à la Biennale de 1938) de M. Tombros, l'*Éphèbe* de Apartis de 1939 ou encore le *Discobole* de Dimitriadis. Metaxas écrit dans le journal *To Néon Kratos* (L'État Nouveau) à l'occasion de l'ouverture du Centre de Littérature et des Arts que la fin d'une œuvre d'art est de donner une expression visuelle de la civilisation grecque. La réponse vient d'un article contemporain où N. Hadjikyriakos-Ghikas²¹ affirme que les artistes essayent à ce moment-là d'établir un art proprement grec moderne exprimant une «spiritualité» qui la distingue de l'art étranger²².

C'est ainsi qu'à ce moment et à cause de tous ces facteurs se présente dans les cercles des artistes-peintres, sculpteurs ou écrivains, appartenant à ce qu'on appelle aujourd'hui «la génération des années' 30»²³, la notion de grécité artistique et l'effort de création d'un art profondément grec. Cette génération joue un rôle très important dans l'instauration de cette idée d'art grec moderne qui dure jusqu'à aujourd'hui. Ce souci de la grécité est surtout exprimé par les artistes ayant travaillé en occident. Le but est de définir un caractère national dans tous les domaines et d'établir les caractéristiques d'un art typiquement grec, mais il faut préciser que même si on rencontre un grand nombre d'influences de l'Antiquité, il en existe autant, sinon encore plus, de la période byzantine et de l'art populaire ou ecclésiastique. Une école grecque est alors créée pour la première fois en littérature, poésie, musique. Son fondement est une idéologie qui a comme but de renouveler les idées du passé. Des livres comme *La Ligne Grecque* de P. Yannopoulos et *La Civilisation grecque* de I. Dragoumis, datant du début du siècle, sont réédités tandis que des écrivains comme Ouranis, Melas, Sikelianos ou Seferis traitent aussi de cette question. La définition des intellectuels

¹⁹ Ces œuvres de Steris et Parthenis datent selon les spécialistes des années 1920-1930 mais on n'a pas de date précise.

²⁰ T. Spiteris, *Trois siècles d'art grec*, 2 (Athènes 1979), p. 127-128.

²¹ N. Hadjikyriakos-Ghikas, «À propos d'art grec», *To Neon Kratos 1938*, p. 128-130.

²² J'ai ici présenté uniquement les éléments concernant l'étude mais il faut retenir que la définition de Ghikas ne se limite pas à cela.

²³ La «génération des années' 30» est un terme qui désigne plutôt un groupe littéraire et une tendance idéologique mais s'étend aussi dans l'art - peinture, sculpture - en désignant les artistes ayant commencé leur carrière à ce moment-là et ayant adhéré à cette idéologie.

est que «la pensée nouvelle» désigne le fait qu'on se tourne vers le passé national. Les artistes ont vite adhéré à cette idée. Ils s'efforcent de manifester leur appartenance au même peuple glorieux, en partie grâce à son art, afin de réacquérir un prestige national auprès des autres pays, en mettant en valeur une continuité de l'hellénisme jusqu'à aujourd'hui à travers les Grecs contemporains. C'est aussi un moyen pour les Grecs d'acquérir leur confiance à travers le passé et d'affirmer leur indépendance vis-à-vis des forces étrangères qui dominent et qui gèrent le sort du pays. Des artistes déjà mentionnés participent fortement à cet effort en créant des œuvres qui trouvent leurs sources dans le passé antique de la Grèce. Les plus âgés comme Parthenis ou Steris parmi les peintres ou encore Sochos, Tombros et Apartis parmi les sculpteurs, appartiennent à une autre génération mais continuent de produire des œuvres liées à l'Antiquité et de cette façon aident à la création d'un art moderne mais grec; cela se voit dans leurs productions de l'époque comme le *Torse de danseuse* de Tombros de 1929, la statue d'*Éphèbe* de Apartis terminée dans les années 30 ou encore les Korés en bois de Sochos à la même époque. Les plus jeunes affirment cette grécité d'une manière plus concrète. C'est le cas de N. Engonopoulos qui pratique un surréalisme ethnocentrique, et aussi des artistes qui commencent à travailler dans les années 1930 comme Moralis, Tsarouchis ou Nikolaou qui essaient pendant toute leur production de créer une forme d'art purement grecque, en puisant dans la tradition du pays, tradition byzantine, populaire et également antique.

Avec la guerre de 1940 et la libération de 1945 qui suivent, le pays traverse une nouvelle crise et se trouve incapable de retrouver son équilibre après sa libération. Le peuple grec a alors besoin d'un fort sentiment d'identité nationale et d'appartenance à un État de nouveau libre. D'où le recours à cette idée de la grécité artistique, déjà instaurée, en partie pour se dire que non seulement on a des racines solides mais qu'elles ne se sont jamais perdues pendant l'occupation, qu'elles sont toujours présentes et qu'on est capable de les montrer à travers cet «art national». Ceci est encore une fois souligné par les témoignages des historiens de l'époque comme A. Xydis²⁴.

C'est l'époque où l'on se compare aux étrangers, en empruntant à leur culture dans tous les domaines et notamment celui de l'art, mais tout en essayant de garder ce caractère national dont on est d'ailleurs tellement fier. La notion de la grécité commence à être utilisée dans un autre contexte, c'est-à-dire par opposition à l'art abstrait venant de l'Occident, et par conséquent aux Occidentaux eux-mêmes, car l'art grec était toujours figuratif. Ainsi cet art aux éléments purement grecs est aussi devenu un symbole de traditions et coutumes nationales contre l'invasion d'un mode de vie occidental qui menaçait le caractère du pays dans tous les domaines. De plus, avec des événements plus tardifs comme la dictature de 1974 ou l'occupation de Chypre, la rancune contre la «contribution» des étrangers dans les affaires nationales a augmenté. En fait, pendant la dictature, on en vient à refuser les courants européens dans la conviction que les occidentaux sont responsables des malheurs des Grecs de tous les temps. L'art grec s'isole encore plus dans la tradition de la gloire du passé. De nombreuses œuvres publiques commandées et fabriquées dans les années 1960 et 1970 attestent cette tendance : la décoration du Hilton conçue par Y. Moralis,

²⁴ A. Xydis, «Développements de 1945 jusqu'à 1970», *Sujets d'Espace et des Arts* 3, 1972, p. 144-161 in : A. Xydis, *Propositions pour l'in*, tome 1 (Athènes 1976), p. 221-254.

la fresque de l'École Pantios représentant *L'École d'Aristote* par Nikolaou, la *Statue d'Alexandre* de Moustakas, la fresque de D. Mytaras pour la Banque Commerciale de la Grèce à Francfort de 1972 qui figure un *Paysage grec* plein de ruines ou encore sa fresque pour la Banque Ionienne d'Athènes en 1974, le buste de Platon par Perantinos, la statue de Léonidas de Falireas, *le Discobole* de Apatris etc.

Par ailleurs il existe des artistes qui empruntent les tendances et les types techniques occidentaux, tout en se référant à travers leurs œuvres à l'art antique; c'est une façon différente d'affirmer sa grécité à travers un art nouveau.

C'est le cas de Y. Psychopédis qui dit qu'il essaye d'enlever l'éclat de l'art antique, puis de le regarder sous un nouvel angle afin de redécouvrir une identité nationale différente. Y. Psychopédis touche aussi au problème d'appartenance, mais d'une façon plus radicale. Il critique, avec le groupe des néoréalistes, l'idée de la grécité comme elle était conçue à l'époque ainsi que l'utilisation de cette idée comme remède aux malheurs nationaux²⁵: «Le groupe des néoréalistes a posé de nouveau, à sa manière, le problème de la "grécité", problème posé différemment chaque décennie avec des données nouvelles et de nouvelles confusions. L'idéologie de la grécité a toujours été un gilet de sauvetage pour le désespéré ou le fugitif. La faiblesse de concevoir le mélange culturel dans la Grèce alors "moderne" a conduit à un retour stérile vers l'Antiquité». C'est une position très différente des autres, très critique et presque agressive qui montre que même si ce développement d'une identité nationale à travers l'art a pu, dans certaines périodes, unir les Grecs autour d'un passé glorieux commun, il a conduit par la suite à un art stérile et peu créatif et a empêché les artistes grecs de suivre les progrès qui se sont opérés dans ce domaine en Europe.

On a examiné, dans la Grèce contemporaine, le phénomène, à la fois ergologique et sociologique, de la référence historique entre deux époques mais dans le même lieu. On a vu la nature de cette référence ainsi que les causes qui l'ont implicitement ou explicitement provoquée. Enfin, deux remarques me semblent importantes.

D'une part, cette inspiration du style antique n'est propre ni à la Grèce ni au vingtième siècle. Certes, comme c'est le pays où cet art est né, s'est développé et est en grande part conservé, l'échange y est plus explicite qu'ailleurs et implique des enjeux de caractère national qu'on ne retrouverait dans aucun autre pays. Mais cette influence antique s'observe couramment dans des œuvres des artistes européens du XX^e siècle qui ont choisi de s'inspirer de cet art autant du point de vue de son schème, comme de nombreux sculpteurs tels que H. Moore, C. Brancusi, H. Gaudier-Brezska et peintres comme Picasso, que de son thème comme De Chirico, G. Paolini, ou R. Magritte... C'est donc un phénomène qui n'est pas réservé à la Grèce mais qui se présente dans plusieurs lieux. Cette inspiration n'est pas non plus l'apanage de l'époque contemporaine mais se rencontre dans des temps très divers, par exemple l'époque médiévale, notamment gothique avec le style «antiquisant» dans la sculpture décorative, la Renaissance ou le classicisme européen du début du XIX^e siècle tant du point de vue du thème en peinture que du schème en sculpture (David, Ingres). De plus l'échange ne s'est pas effectué uniquement dans le domaine de l'«Art» (que j'ai choisi pour cet exposé) mais dans tout objet issu de fabrication. Une étude complète devrait donc inclure également l'architecture, le vêtement, les tissus, la poterie, etc.

²⁵ P. Kounenaki, *Nouveaux réalistes Grecs 1971-1973* (Athènes 1988), p. 132-137.

D'autre part, l'art contemporain grec ne s'est pas seulement inspiré de l'art antique : il existe des échanges tout aussi forts avec d'autres styles antérieurs, notamment le style byzantin où ont puisé de nombreux artistes comme F. Kontoglou ou G. Sikeliotis. Il existe aussi des artistes parmi ceux que j'ai présentés qui se sont inspirés des deux styles dans des œuvres différentes (Tsarouchis, Fassianos) ou même parfois dans les mêmes œuvres (Engonopoulos). Je pense par ailleurs que l'intérêt de ces études réside surtout dans les causes du choix du style d'inspiration et dans les enjeux cachés derrière ce choix.

Polyxeni KOSMADAKI

RAMAGE 14 s'achève sur trois articles de sujets variés issus de mémoires de maîtrise.

Celui de Marie-Laure Portal s'inscrit dans la lignée de quelque douze contributions à l'archéologie du catholicisme français déjà publiées dans les précédents fascicules.

L'archéologie scolaire n'a jamais été loin de nos préoccupations. Dans *RAMAGE*, 8 (p. 139-169) Jean-Yves Tayac avait procuré une étude de la sanction en milieu scolaire. Voici maintenant, par Annaïck Gorgé, une étude du livre de lecture.

Enfin Franck Verneau approfondit le concept d'auturgie que nous avons posé (*Artistique et archéologie*, n° 271) en regard de celui d'autopsie.

ARCHÉOLOGIE DU CULTE MARIAL : BILAN EN 1997-98 À PARIS¹

Culte et archéologie².

Du fait de notre formation d'archéologues, nous pourrions être très facilement tentés de ramener tout objet d'étude à notre propre objet de science. Il est vrai que l'artificialité justifie légitimement l'intervention de l'archéologie; mais, pour équipé qu'il soit, un phénomène ne se fonde pas forcément et conséquemment sur l'ergologie. Ce serait méconnaître l'autonomie des plans de rationalité en tant que l'un des fondements de la théorie de la médiation que de tout tirer vers le seul plan de la technique comme si, d'office, il intervenait en priorité. Ce risque de télescopage apparaît exemplaire dans le cas de l'adhésion au phénomène religieux où sont en cause non foncièrement notre faculté ergologique à outiller, mais fondamentalement notre émergence au signe (d'où une adhésion par la croyance grâce à l'apologétique) et à la personne. De fait, c'est au plan sociologique la contradiction du sujet par la personne qui établit cette seconde voie d'adhésion : le culte constitue la fréquentation de la seconde en l'absence du premier³. De cette définition s'ensuivent plusieurs conséquences. L'une

¹ Le corpus, établi par des visites systématiques, prend en compte l'équipement cultuel marial de la totalité des églises paroissiales parisiennes.

² Je me réfère évidemment à Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, (Paris, 1997) — abrégé AA, avec renvoi exclusivement aux propositions — et plus généralement à l'enseignement de Ph. Bruneau dispensé durant l'année de licence 1997-98 à Paris IV-Sorbonne sur l'archéologie du catholicisme.

³ AA, n° 125.

générale : la définition du culte ainsi établie comme fréquentation n'implique aucunement son caractère positif; injurier nos morts de nous avoir abandonnés ou fracasser une statue mariale pendant les guerres de religion, cela ressortit toujours au culte dans son acception étymologique d'entretien de la personne. L'autre plus particulière par rapport à notre propos : le culte n'a rien de définitoirement religieux puisqu'il s'agit d'un type de rapport social; c'est ce qui permet de parler du culte des morts sans nécessaire connotation eschatologique religieuse ou ce qui transparait dans l'expression «cultiver ses amis».

Si l'autonomie des plans est un fondement de la théorie de la médiation, leur recoupement en est un autre, contrebalançant de la sorte ce que leur seule autonomie aurait de trop irréaliste. Le culte relève ainsi définitoirement de la sociologie, mais son interférence avec chaque capacité rationnelle dessine les modalités de l'échange interpersonnel; modalité glossologique comme expression du culte en termes de sociolinguistique; ergologique comme intervention directe de la technique pour doter Marie (nous parlons de «dotation» mariale); ethnique comme mode de la relation à la Vierge; éthique enfin comme macération.

Mais si, loin d'être un simple préalable, la non-artificialisation du culte est centrale dans la question qui nous occupe, la technique recoupe néanmoins abondamment le rapport de Marie et de son fidèle. Cette question ressortit au champ que constitue l'archéologie du catholicisme dans lequel il est loisible, puisque la personne n'a pas d'étendue fixe, de considérer uniquement l'archéologie du culte d'un individu, comme ici la Vierge, et non d'un groupe plus vaste⁴.

I. L'ÉQUIPEMENT CULTUEL MARIAL

Les modalités du culte artificialisé ne varient évidemment pas d'un saint à l'autre : ce seront toujours les portraits, les échanges écrits de paroles ou les cadeaux par exemple qui équiperont la dévotion, qu'elle soit mariale ou non. Le modèle met en évidence une communauté de mécanismes dans la variété des dédicataires de culte et dans celle de ses manifestations historiques sur les trois coordonnées sociologiques du temps, du lieu et du milieu. C'est sur certains de ces points que nous allons nous attarder dans ce bilan marial.

Si le caractère heuristique du modèle soulève bénéfiquement un certain nombre de questions, les cases ainsi ouvertes peuvent demeurer vides dans leur traitement archéologique ou sans grande originalité de contenu en regard d'autres situations historiques. C'est pourquoi je ne parlerai pas du tout de la macération qui consiste à marquer son lien à la Vierge en se sacrifiant ou en renonçant à ses biens pour elle, de sorte que, plus la privation est grande, plus est fort l'établissement de la relation avec elle. En effet, le paiement de cierges de dimensions variables suivant le prix qu'on est prêt à payer ou l'importance des dons pécuniaires laissés au gré de chacun dans les troncs disposés à cette intention sont des modalités génériques de l'équipement de la macération religieuse avec abandon de son bien; concernant le sacrifice de soi, d'autres situations historiques fournissent des exemples bien plus nombreux que le

⁴ Ph. Bruneau, «Linéaments d'une archéologie du catholicisme en France aux XIX^e et XX^e siècles», *RAMAGE*, 4 (1986), p. 127-149. Cf. p. 137-138.

cadre parisien : ainsi en Espagne ou au Portugal abondent encore les portements processionnels sur leur trône de statues mariales dont le poids souvent considérable est partagé par un certain nombre de pieux porteurs. Je préciserai au fur et à mesure de l'exposé les autres cases que je négligerai.

L'équipement de la visite.

Quand on parle couramment de culte, on pense généralement à la seule dévotion d'un fidèle envers une divinité. Mais la définition du culte telle que nous l'entendons pose la fréquentation comme bilatérale. De cette façon, s'il vient tout de suite à l'esprit la relation du fidèle à la Vierge, on pense moins, inversement, à celle de la fréquentation du fidèle par Marie : c'est alors elle qui va par exemple à la rencontre des catholiques lors de processions avec portement de sa statue. Il faut dès lors équiper le transit de son portrait et prévoir l'alternance de l'image mariale avec le drame⁵. Mais la documentation demeure très lacunaire, puisque les paroisses informent très peu sur la récurrence des processions. Il m'a semblé que seules les paroisses à communautés étrangères, portugaise notamment, faisaient encore des processions mariales : au mois de mai 1998, Sainte-Marie des Batignolles a organisé une procession autour de l'église avec le portement de la Vierge de Fatima statufiée. En ce qui concerne l'alternance avec le drame, je ne vois guère d'autres manifestations récentes qu'une crèche vivante avec enfants à Saint-Antoine de Padoue, le 24 décembre 1997, dans laquelle une petite fille tenait le rôle de Marie.

L'équipement de la station du fidèle n'offre pas de particularité⁶; aussi n'est-il pas nécessaire qu'on s'y attarde. En revanche, les usures et les cadeaux comme modes de la fréquentation ainsi que des cas particuliers de la visite présentent plus d'intérêt.

Des modes de la fréquentation : les usures et les cadeaux.

Lors de mes promenades dans les églises parisiennes, j'ai été témoin de la fréquence des attouchements sur des statues de la Vierge, ce qui n'est évidemment pas un phénomène proprement marial⁷. De nombreux fidèles, après s'être recueillis, viennent ainsi embrasser ou apposer leurs mains sur la Vierge statufiée et des traces apparaissent éventuellement. Ces usures ressortissent à la catégorie des traces d'exploitation d'un ouvrage⁸ et sont donc objets de l'archéologie. Ces traces n'apparaissent pas n'importe où : lorsque la totalité de la statue est accessible au fidèle, on les observe sur les mains, les pieds et le visage de la Vierge. Certaines matières ne

⁵ AA, n° 103.

⁶ Ph. Bruneau a développé les questions du gîte et de l'habitat dans l'église dans «Qu'est-ce qu'une église?», *RAMAGE*, 9 (1991), p. 49-84; voir les p. 56-66. On peut aussi consulter H. Cabezas, «Rideaux et vitraux, pour le confort des églises de Paris au XIX^e siècle», *RAMAGE*, 10 (1992), p. 69-85.

⁷ Pour prendre un exemple dans un autre fascicule de *RAMAGE*, W.-C. Van Dijk en fait état dans son article «État actuel du culte à saint Antoine de Padoue dans les églises paroissiales de Paris», *RAMAGE*, 2 (1983), p. 43-57, aux pages 49-50.

⁸ Sur la définition de la trace, on se reportera à Ph. Bruneau, «Le statut archéologique de la trace», *RAMAGE*, 10 (1992), p. 87-93.

donnent pas prise aux marques du temps : j'ai bien constaté des contacts de fidèles avec le chapelet de la Vierge de Fatima ou certaines statues mariales en bois, mais aucune trace n'y demeure visible pour l'observateur. La Vierge de Lourdes est usée au menton et aux mains à Saint-Pierre du Gros-Caillou (chapelle à droite de l'entrée) et à Saint-Jacques-Saint-Christophe de la Villette; ce sont les pieds qui sont marqués à force d'attouchements à Saint-Eugène (Vierge de Lourdes du bas-côté gauche) et à Saint-Joseph des Nations (Vierge de Fatima dans la chapelle gauche du chœur); les pietà de Saint-Leu-Saint-Gilles et Saint-Laurent présentent également ce type de traces.

Comme les usures, les cadeaux constituent un type de rapport à la Vierge. Ils sont à la fois une modalité propre du culte et ils nous informent congrûment sur la destination convocative de portraits, notamment sur la persistance d'une dévotion envers des portraits mariaux très anciens : par exemple, de nombreux cierges et ex-voto prennent place devant la Vierge de Saint-Germain des Prés datée du XIV^e siècle (près de l'entrée, à droite); il ne faut donc pas perdre de vue que l'objet d'un culte contemporain peut aussi bien porter sur des portraits anachroniques et que ceux-ci s'intègrent en conséquence dans une étude du culte contemporain, indépendamment de la date de leur confection.

D'une certaine façon, tout est cadeau dans l'équipement du culte puisque la totalité de ce qui équipe la Vierge lui est fournie par le fidèle, mais il est certains cadeaux qui sont expressément faits pour marquer le rapport à Marie. Comme modalité sociologique, le don n'implique aucunement la médiation de la technique, ce qui explique le bric-à-brac des cadeaux⁹ : du non-artificiel (pèlerinage, etc.), des cadeaux faits pour l'occasion (plaques d'ex-voto) ou non (fleurs), etc.

Si l'investigation archéologique porte sur le matériel contenu dans les églises en 1997-98, les cadeaux périssables anciens ont disparu tandis que demeure sous nos yeux une partie des plaques ou des vitraux offerts autrefois : l'étude rétrospective s'en trouve faussée en partie, mais ce qui reste des dons anciens fait partie intégrante du bilan de l'équipement de la visite et met en valeur le contraste chronologique et la grande disparate des types de cadeaux entre une époque plus reculée et aujourd'hui. En effet, le nombre très restreint de plaques d'ex-voto offertes récemment est frappant (on en trouve par exemple au Saint-Esprit ou à Sainte-Élisabeth devant les statues mariales) tandis qu'abondent les dons en cierges ou fleurs et j'ai même encore pu constater la permanence de l'usage du don de bouquets de mariée à la Vierge dans les églises Saint-Georges et Saint-Eugène. Au contraire d'aujourd'hui, la variété des cadeaux du siècle dernier ou du début du nôtre est avérée dans ce qu'on en saisit autopsiquement. Les ex-voto de Notre-Dame des Victoires constituent le paradigme de cette diversité et de ce foisonnement : ce peuvent être des plaques de marbre bien sûr (il y en aurait quelque 37 000), des décorations militaires, des chapelets, des cœurs orfèvrés contenant des prières inscrites sur des papiers¹⁰ placés dans des

⁹ AA, n° 154 et 156.

¹⁰ Sous le fallacieux prétexte qu'ils sont anciens, il me semble d'ailleurs indécent de les exposer aujourd'hui ouverts, les papiers dépliés et les prières qui s'y trouvent écrites devenant lisibles par tout un chacun dans des vitrines à l'entrée de l'église : cette exhibition est aussi déplacée que la lecture d'une correspondance privée.

vitrines accrochées aux murs; il y aurait même eu des épées et des béquilles dans cette église. On a souvent offert des portraits mariaux aussi bien autrefois qu'aujourd'hui : ils se présentent techniquement sous la forme de vitraux (ainsi les trois du bras droit du transept de Sainte-Marguerite ou ceux de Sainte-Jeanne d'Arc), de mosaïques (à Saint-Hippolyte), d'icônes (comme celle de Notre-Dame de l'Assomption de Passy portant l'inscription «icône offerte à ND de l'Assomption par la paroisse de Sainte-Anne de Wilanow, 1985»), de statues bien sûr, et même de patchwork (dans la paroisse de la nouvelle église Saint-Marcel, un groupe de personnes âgées en confectionne à l'image de la Vierge).

Comme tout ouvrage, les cadeaux s'ethnicisent par le style¹¹. On rencontre alors des cas de politisation à une échelle plus ou moins vaste. Il y a d'abord revendication éventuelle par le fidèle de son appartenance à une communauté plus ou moins étendue : par exemple, à Saint-Séverin, celle de nombreux donateurs d'ex-voto au milieu étudiant («un S. Cyrien», «Élève de l'Éc. des Mines», etc.); ensuite la politisation passe par le vocable : l'emploi d'épiclèses de vierges d'apparition comme «Notre Dame de la Salette» naturalise Marie comme Française; il y a aussi récupération à l'échelle d'une simple paroisse; mais la politisation peut être également étrangère, comme avec Notre Dame de Guadalupe, offerte par la communauté mexicaine de Paris (à Notre-Dame de Paris), ou Notre Dame du Cap, don du peuple canadien, installée au Sacré-Cœur. Il serait instructif, pour contribuer à déterminer le faciès du culte marial, d'enquêter pour les plaques d'ex-voto, sur les vocables mariaux employés, ainsi que sur les associations du nom marial et d'autres dédicataires (par exemple, la sainte Face ou saint Expedit sont à mes yeux des vocables récurrents). L'ex-voto des Polonais à Notre-Dame des Victoires me paraît mettre pleinement en lumière la revendication, par un milieu, du don d'une plaque. On y lit en latin «à la Vierge, Mère de Dieu, reine de Pologne, pleine de joie que son Immaculée Conception ait été déclarée, prononcée, définie par N.S.P. le pape Pie IX, le 8 déc. 1854, et mettant en son cœur toutes leurs espérances, les Polonais ont élevé ce monument»; cette appropriation est renforcée par la figuration, sous cette inscription, des armes de la Pologne, par une image gravée de Notre Dame de Czestechowa et par la présence, dans un cœur percé de glaives, de terre de Pologne et de quelques pièces de monnaies frappées en 1831.

Quelques cas particuliers de la visite.

La visite permanente. — La fréquentation est souvent occasionnelle, mais il arrive qu'on veuille demeurer en permanence aux côtés de Marie. Cette fonction est remplie magiquement par les cierges qui outillent la présence du fidèle. Cette dernière remarque permet de faire le point sur l'appartenance concomitante de cet objet à des processus multiples : le cierge outille la prière au plan glossologique, équipe magiquement la présence du fidèle et constitue un cadeau au plan sociologique, artificialise enfin au plan axiologique la macération suivant les variations de sa taille.

La visite processionnelle. — Si elle se fait rare aujourd'hui à Paris, elle ne manquait pas autrefois, ce qui fit dire à un curé en 1907 : «aucun homme ne fait ses Pâques,

¹¹ AA, n° 129, 134 et 140.

mais, chose curieuse, presque tous les hommes et jeunes gens assistent aux processions¹². L'équipement de ces dernières comporte des bannières, des fleurs, etc. : à Saint-Eugène, une bannière de procession mariale décore aujourd'hui la chapelle droite du chœur. Je n'ai eu connaissance d'aucune procession mariale pendant l'année de mes visites, mis à part celle de Sainte-Marie des Batignolles que j'évoquais au début de l'article.

La visite honorifique. — Cette case demeure sans contenu pour les époques très récentes, mais les multiples couronnements de statues mariales à la fin du siècle dernier (Notre Dame des Victoires en 1853, la Vierge de Sainte Espérance à Saint-Séverin en 1858 et Notre Dame de la Médaille Miraculeuse en 1897) y ressortissent pleinement¹³. Ce type de cérémonie relève de l'esthétique chorale¹⁴ et institue Marie dans la société terrestre en lui donnant un rang de plus grande notabilité.

L'équipement de la protection. — J'ai spécifié que la définition du culte par un lien n'implique en aucun cas le type de rapport établi. Au plan sociologique en effet, la théorie prévoit que la personne pose aussi bien la convergence que la divergence, c'est-à-dire, dans le cadre religieux, aussi bien l'adhésion que le rejet de l'être céleste. Ce dernier cas constitue donc un phénomène attendu, particulièrement sensible pendant certaines périodes mouvementées telles que les guerres de religion ou la Commune : le cardinal Richard, archevêque de Paris durant ce dernier épisode, affirme dans une lettre que «l'audace avec laquelle a été commis le vol sacrilège à Notre-Dame, et précédemment dans une autre église m'oblige à recommander à MM. les curés un redoublement de vigilance (...)»¹⁵. On peut ne pas équiper la protection en plaçant la statue en hauteur, mais on peut protéger Marie contre des visites indésirables. Il est bien évident que ce type de rapport divergent est beaucoup plus délicat à mettre en lumière en ce qui concerne l'équipement, puisque le clergé efface rapidement ces marques négatives, ainsi que le souligne un auteur pour une époque plus ancienne : «les objets d'arts qui décoraient les églises de Paris ayant été détruits, en partie, pendant la Révolution de 1789, il était digne d'une administration vigilante et sage de

¹² B. Plonger et R. Pannet, *Le christianisme populaire*, (Mayenne, 1976), p. 215.

¹³ Un témoin nous raconte la cérémonie du couronnement à Notre-Dame des Victoires, en action de grâces de la délivrance de Rome par les armes de la France : «sur la place, des détachements de l'armée française, en uniforme de parade et de bataille, avaient formé leurs rangs au son des instruments de guerre. Ces lignes pressées ne s'ouvraient que pour livrer le passage à de hauts dignitaires, à des princes de l'Église, aux grands de l'État, à des évêques, à des généraux, à des religieux illustres, à l'élite des fidèles de la capitale ou à des étrangers de renom. (...) Le sacrifice s'achève. Mgr Pacca (...) traverse les rangs du clergé qui s'aligne au pied de l'autel, monte sur l'estrade et prononce à haute voix les oraisons du rituel; puis il place successivement les diadèmes sur la tête de Marie et du divin Enfant. (...) Mgr l'archevêque de Paris succède à Mgr Pacca; il monte près de la statue, offre l'encens à l'image privilégiée et entonne l'hymne d'action de grâces», enfin, le curé et le conseil de fabrique jurent entre les mains de Mgr Pacca «de garder fidèlement et précieusement les deux couronnes, de ne jamais les aliéner, ni d'en changer la destination sacrée». Cf. L. Biurette, «La cérémonie du couronnement de la Vierge à Notre-Dame des Victoires», *Paris de 1800 à 1900*, (Paris, 1900), p. 441-442.

¹⁴ AA, n° 54b.

¹⁵ Archives historiques de l'archevêché de Paris, dossier 1C de la paroisse Notre-Dame de Paris.

faire disparaître ces traces de vandalisme»¹⁶. À Saint-Roch, une statue de Fatima a été volée en décembre 1997; comme elle n'avait de valeur ni par son ancienneté ni par sa qualité artistique, on est en droit de penser qu'il s'agit d'un vol commis par un fidèle voulant ramener Marie chez lui ou d'un acte malveillant; alors qu'elle était installée, avant le vol, sur une table devant une chapelle latérale, la statue mariale a pris place depuis son remplacement derrière la grille de la chapelle. Mis à part les grilles, des vitres protègent éventuellement les statues, comme à Saint-Pierre de Chaillot, mais les destinations de cet ouvrage peuvent être multiples : prévenir d'un vol, d'un autre acte répréhensible (mutilation, graffites)¹⁷ ou d'attouchements.

L'équipement de l'interlocution.

Comme pour la visite, le modèle laisse prévoir, quand le lien s'établit verbalement, les cas réciproques du fidèle parlant à la Vierge et de Marie s'adressant à son fidèle.

Le fidèle s'adresse à la Vierge.

Par son appartenance aux industries déictiques, l'écriture ressortit à la technique et au langage et on s'attend en conséquence à retrouver les deux processus dans l'analyse¹⁸.

Variété des équipements. — Aucune réglementation, ni de la référence, ni du support utilisé, ni de l'emplacement, n'intervient pour les graffites. On en rencontre moins pour la Vierge que pour d'autres saints, m'a-t-il semblé, comme sainte Rita. À titre d'exemple, on en trouve plusieurs, émouvants, sur le socle de Notre Dame du Travail, dans l'église éponyme : ainsi «ND du Travail, donne-moi un emploi stable et définitif dans le secteur bancaire. STP donne-moi la réussite et la paix dans le travail, aidez mon mari, donnez-lui la foi, donnez la santé à mes enfants, à mon mari et à ma maman. Micheline C.» illustre que le fidèle établit une relation vis-à-vis d'un aspect bien précis de la personne mariale.

Les fidèles ont parfois pris l'habitude d'inscrire leurs prières sur des billets d'intention glissés entre les mains ou posés sur le socle de la statue du saint dédicataire : dans ce cas, seul le support est équipé. Par exemple, à Saint-Pierre du Gros-Caillou, les fidèles avaient inséré de très nombreux papiers entre les mains de la Vierge de Lourdes.

En ce qui concerne les cahiers d'intention, il s'agit d'une réglementation, par le clergé, du procédé technique employé et éventuellement de la station (à Saint-Jean-

¹⁶ J. A. Grégoire, *Relevé général des objets d'art commandés, depuis 1816 jusqu'en 1830 par l'administration de la ville de Paris*, (Paris, 1833) dans la note de l'auteur.

¹⁷ Les auteurs de *Religions et traditions populaires*, Musée national des A.T.P. (4 déc. 1979-3 mars 1980), p. 108, fournissent des exemples pour d'autres situations historiques : «les folkloristes rapportent des cas de sévices sur les statues en cas d'insuccès des prières : en Bretagne, c'est saint Ronan qui reçoit des coups si la fièvre ne tombe pas. Dans le Midi, un autre saint est plongé en procession dans la rivière si la pluie n'est pas venue».

¹⁸ AA, n° 94c.

Baptiste de Belleville, le cahier d'intention est spécialement collé sur une table pour que le fidèle le remplisse). Les pages de ces cahiers, non exclusivement réservés à un seul saint, sont régulièrement enlevées pour que les prières soient mentionnées au cours d'une messe.

Enfin, dans le cas des prières artificialisées codifiées, on a affaire à une réglementation à la fois du référent, du procédé technique employé et de l'emplacement de la prière. Les référents reprennent les litanies mariales, le «Je vous salue Marie» ou bien les paroles attribuées au fidèle sur les médailles miraculeuses («Ô Marie conçue sans péché, priez pour nous qui avons recours à vous»). Le classement industriel de ce type d'ouvrages laisse attendre une grande variété technique : l'inscription peut être peinte, gravée, tapée à la machine; le support est varié lui aussi : ce sera du verre, comme pour le vitrail de Notre-Dame de Nazareth portant «ave Maria gratia plena», de la mosaïque, des plaques de plastique (à Saint-André de l'Europe, fig. 1) ou de cuivre, etc.; enfin, la prière peut être intégrée au logement de la Vierge (sur l'arc de Notre-Dame de la Médaille Miraculeuse ou sur tout le pourtour de la nef à Notre-Dame des Victoires) ou associée à son portrait : par exemple, sur le socle de la Vierge placée à l'entrée du chœur de Saint-Pierre du Gros-Caillou, on lit «Vierge des anciens jours / souvenir de nos pères / leurs enfants sont les tiens / exauce nos prières» ou encore, à Saint-Laurent, les anges portent un phylactère au-dessus de la Vierge avec l'inscription «Notre Dame des Malades priez pour nous». Les emplacements sont parfois plus incongrus : la couronne de Notre Dame des Victoires est ornée de médaillons sur quelques-uns desquels on lit «*salve Regina! / honorificatio populi nostri / ab hoste protege / mortis horam suspice*»¹⁹.

Préférences. — La plupart des prières observables sont codifiées; si les cahiers d'intention apparaissent également de façon fréquente, les billets d'intention et les graffites ne semblent pas très répandus : il est évident que notre statut d'observateur, limité à un seul temps, ne permet pas de procéder objectivement à une quantification de certains types de prière, puisque les billets et les cahiers d'intention sont régulièrement enlevés et que le clergé ne voit pas d'un très bon œil les griffonnages sur le mobilier ecclésiastique.

Concernant le référent et plus particulièrement la langue employée, les prières codifiées se répartissent numériquement de façon à peu près égale entre le latin et le français; Saint-Pierre du Gros-Caillou présente un cas de prière bilingue français / latin sur le socle de la statue à l'entrée du chœur. Quelques églises comportent des prières notées dans d'autres langues : le polonais (à Saint-Séverin, dans le bas-côté gauche) ou le portugais (feuilles de prière plastifiées comme à Saint-Nicolas des Champs); Saint-André de l'Europe possède l'unique exemple à Paris du «Je vous salue Marie» écrit en vingt langues différentes (fig. 1) : il s'agit du finlandais, du norvégien, du croate, du breton-cornouaillais, du tchèque, du slovène, du lithuanien, du suédois, du portugais, de l'anglais, du polonais, du néerlandais, du latin, du français, de l'espagnol, de l'italien, de l'allemand, du roumain, du hongrois et du slovaque.

Politisation. — Le message écrit codifié donne parfois lieu à une politisation de l'invocation à la Vierge, mais il n'y a pas pléthore de cas à Paris. On lit «reine de France

¹⁹ «Je vous salue, Reine / gloire de notre peuple / protégez nous des ennemis / veillez sur nous à l'heure de notre mort», cité par E. M. Gaucher, *Aux saints protecteurs de Paris*, (1, Paris, 1900).

priez pour nous» sur un vitrail de la chapelle axiale de Notre-Dame de Clignancourt ou «Notre Dame de Pellevoisin priez pour l'Église et pour la France» (fig. 2) sur le socle de la statue mariale de Saint-Augustin (chapelle du Sacré-Cœur, dans le chœur de l'église) ou enfin les paroles de la Vierge à sainte Catherine Labouré à Notre-Dame de la Médaille Miraculeuse (sur la statue mariale, à l'entrée du chœur, à droite) : «ce globe représente le monde, la France et chacun en particulier»; «*regina Galliae ora pro nobis*»²⁰ est inscrit sur une plaque couronnant des ex-voto à Saint-Jean-Baptiste de Belleville (chapelle axiale) et royalise ainsi la Vierge.

La Vierge parle à son fidèle.

Le discours de Marie aux catholiques s'artificialise directement dans son portrait : on se trouve alors dans un rapport de simultanéité de l'image et du texte, dont la bande dessinée constitue un exemple-type²¹ : les paroles de Marie jouent dans ce cas le rôle d'une bulle de B.D. On retrouve fréquemment des vierges de Lourdes dont l'aurole porte l'inscription «je suis l'Immaculée Conception» (par exemple à Saint-François-Xavier, à Saint-Eugène ou encore à Saint-Léon). Au Sacré-Cœur, certaines des mosaïques décorant le pourtour de la chapelle axiale et figurant divers aspects de la Vierge (Vierge de Marienthal, de Boulogne, etc.) technicisent ses paroles : celle de Pontmain déclare ainsi «mais priez mes enfants / Dieu vous exaucera en peu de temps / mon fils se laisse toucher» (fig. 3); je cite enfin le cas intéressant des vitraux du chœur de Notre-Dame du Bon-Conseil montrant des scènes d'apparition sur certains desquels on lit «eh bien mes enfants, vous le ferez passer à tout mon peuple» (Notre Dame de La Salette) ou «pénitence, pénitence, faites pénitence» (Notre Dame de Lourdes).

Lorsqu'il n'est pas directement associé à l'image de Marie, l'écrit apparaît plutôt comme un témoignage de ses paroles : c'est ce qu'on rencontre lorsque son discours est artificialisé dans son logement; par exemple un arc de sa chapelle à Notre-Dame de la Médaille Miraculeuse porte l'inscription «venez au pied de cet autel; là les grâces seront répandues sur tous».

La dotation.

Le portrait cultuel marial.

Il n'est pas d'indice pertinent de la dévotion dans l'image, puisque le caractère cultuel n'est pas une fonction, mais seulement une des destinations²² possibles de l'ouvrage aux côtés de l'instruction et de l'édification. Les projets dévotionnels assignés à l'image ressortissent aux plans ergologique et sociologique. En premier lieu, issu de la technique, le portrait apparaît comme un loisir; on peut donc préférentiellement le faire servir de dispense ou de support à la prière : comme dispense, il image

²⁰ «Reine de France, priez pour nous».

²¹ Sur l'illustration littéraire, cf. Ph. Bruneau, «Archéologie et littérature», *RAMAGE*, 11 (1993), p. 55-91.

²² AA, n° 98.

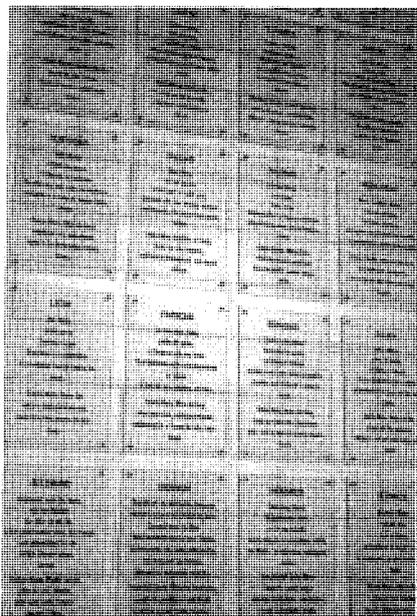


Fig. 1 — *Plaques de prières mariales à Saint-André de l'Europe.*
Cliché M.-L. Portal.

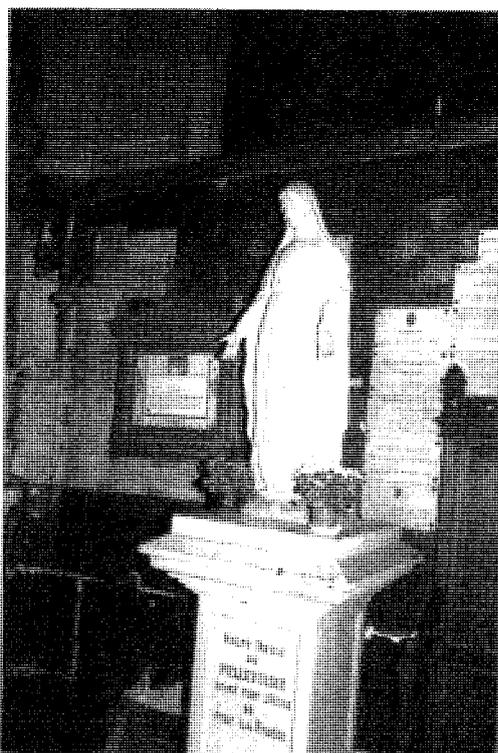


Fig. 2 — *Notre Dame de Pellevoisin à Saint-Augustin.*
Cliché M.-L. Portal.

perpétuellement une prière telle que le Rosaire ou les litanies mariales; comme support visuel de l'invocation, les images du Rosaire facilitent le lien de Marie et de son fidèle, puisqu'y figurent dans un ordre déterminé les divers Mystères que le fidèle contemple tout en les récitant. En second lieu, le projet de l'image est éventuellement sociologique en rendant présente la Vierge de sorte que la figuration se fait simulacre. En résumé, le cultuel comprend plus que des images, mais pas toutes les images et, dans l'image, il y a plus que la seule destination cultuelle; ainsi, la somme des portraits à destination cultuelle ne recoupe pas la totalité de l'imagerie mariale. C'est donc uniquement par congruence qu'on détermine la fréquentation de telle ou telle figuration à référent marial : la déduction se fait autopsiquement par le constat d'indices tels que les cadeaux, les usures ou les graffites, ou bien testimoniallement par le recours à l'enquête orale ou archivistique. Cela soulève tout de suite le problème de l'établissement de la destination cultuelle ancienne d'un portrait qui peut se voir aujourd'hui relégué dans un coin poussiéreux et sombre de l'église après avoir été objet d'une forte fréquentation autrefois : tous les indices ont pu disparaître et pratiquement aucun texte ne vient en aide à l'observateur rétrospectif dans l'étude systématique de dévotions anciennes. De même, il est délicat d'établir le rôle de support à la prière des vitraux figurant le Rosaire : rien ne nous renseigne pertinemment sur la réalité du culte envers une Vierge figurée sur un vitrail.

Les images cultuelles dans l'iconographie mariale : quelle Vierge est fréquentée? — L'investigation permet de mesurer congrûment la vivacité du culte envers certains portraits mariaux.

Concernant les thèmes des images que les fidèles fréquentent de préférence, les vierges à l'enfant l'emportent en majorité sur les vierges d'apparition (Notre Dame de Lourdes évidemment et Notre Dame de Fatima) et les Piétés, suivies dans l'ordre décroissant des figurations de Notre Dame des Victoires, de Notre Dame du Perpétuel Secours et Notre Dame du Rosaire. Toutes les images de vierges noires recensées à Paris reçoivent une dévotion (dans les églises Sainte-Rita, Notre-Dame de Bercy — fig. 4 —, Sainte-Marie des Batignolles, et Saint-Pierre de Chaillot).

Le constat de certains thèmes dessine le profil de la dévotion mariale, mais l'absence d'autres thèmes se révèle non moins instructive. Si les vitraux et les tableaux figurent en abondance les grands moments de la vie terrestre de Marie, les images à destination actuellement cultuelle ignorent ces types iconographiques : quelques statues présentent ainsi la Vierge enfant près de sainte Anne (à Saint-Sulpice), ou la Mater Dolorosa (à Saint-Augustin), mais très peu de marques de culte sont observables. Des types plus particuliers de vierges se trouvent dans la même situation : il en va ainsi de Notre Dame de Marienthal, de Notre Dame de Boulogne, de Notre Dame de Garde, de Notre Dame du Mont-Carmel ou de Notre Dame du Sacré-Cœur.

En ce qui concerne le schème, le culte porte de préférence sur les images mariales tridimensionnelles. On constate néanmoins la fréquentation de portraits bidimensionnels dans les églises récemment construites; mais, dans ce cas, on ne saurait affirmer qu'il s'agit là d'un changement de préférence, les seules images offertes à la dévotion du fidèle étant en nombre très restreint et presque uniquement en deux dimensions.

Alternances et compositions. — J'ai déjà précisé l'absence quasi totale de l'alternance des portraits mariaux avec le drame.

Alors que la cathédrale de Paris conservait des gouttes de lait de la Vierge ou un morceau de sa robe, un seul cas de relique d'avoir parmi les églises du corpus est aujourd'hui offert à la dévotion : il s'agit d'un morceau de la grotte de Massabielle, qui avoisine une statue mariale, enchâssé dans une plaque de cuivre et placé dans l'église Notre-Dame de Lourdes.



Fig. 3 — *Notre Dame de Pontmain au Sacré-Cœur.*
Cliché M.-L. Portal.

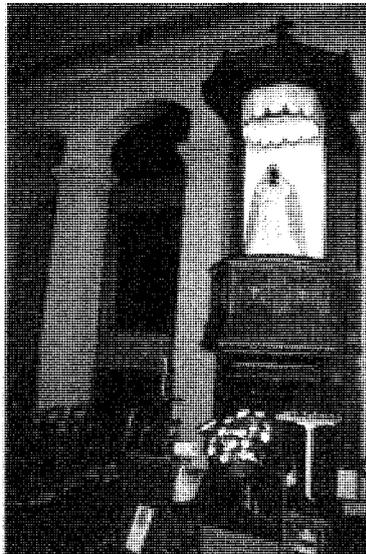


Fig. 4 — *Vierge noire à Notre-Dame de Bercy.*
Cliché M.-L. Portal.

L'alternance de loin la plus courante oppose le portrait marial et les noms ou images de litanies. Ainsi, à Notre-Dame de Lorette, si les trompes de la coupole montrent des images de litanies incluant le portrait de la Vierge (fig. 5), les supports de cette coupole figurent, eux, douze images ayant pour thème une rose ou un miroir et une épée, etc. L'ensemble le plus complet et le plus complexe des litanies de la Vierge prend place à Saint-Jean de Montmartre sur les vitraux qui épousent le pourtour intérieur de l'église. Les vitraux de Notre-Dame du Lys illustrent quant à eux l'alternance des litanies imagées et des litanies écrites : seules ces dernières y figurent.

Avec les inscriptions, les Rosaïres constituent le type d'ensemble le plus répandu. Si on ne peut évaluer, par défaut d'indices congruents, l'importance culturelle qui leur est accordée dans une situation historique définie, du moins ne doit-on pas oublier leur éventuelle destination dévotionnelle; c'est à ce titre que j'en dis un mot. À Paris, les quinze Mystères du Rosaire se voient imagés avec plus ou moins de rigueur dans les vitraux. En fonction de leur conformité au cycle²³, on distingue les Rosaïres canoniques²⁴, les Rosaïres aménagés²⁵ et les représentations de la vie de la Vierge²⁶. On rencontre en nombre à peu près égal des Rosaïres canoniques et des représentations de la vie de la Vierge tandis que les Rosaïres aménagés sont assez rares. Les préférences dans la composition des cycles modifient nécessairement la conception du fidèle dans la mesure où elles mettent en valeur certains épisodes et en délaissent d'autres : de cette façon, dans la chapelle axiale de Saint-Pierre de Montrouge, au lieu de l'ordre canonique des Mystères joyeux, douloureux et glorieux, les Mystères glorieux occupent la place centrale des verrières.

Politisation des images culturelles. — Hormis les figures mariales dont le type est tellement connu que leur association au nom devient superfétatoire (Vierge de Lourdes, ...), c'est souvent par la composition du portrait et de l'écrit que s'effectue la politisation de signalisation. Cette récupération portant sur la Vierge, il n'y a rien là que d'orthopraxique²⁷; c'est par la restriction à un seul aspect de sa personne en fonction du groupe considéré que s'opère cette politisation. En premier lieu, les apparitions sont une façon de naturaliser la Vierge par les nations que sa venue a honorées : c'est le cas des vierges de Fatima (église éponyme) pour le Portugal; de Lourdes (Saint-Eugène), Pontmain (Sacré-Cœur), Pellevoisin (Saint-Augustin) et La Salette (Notre-Dame du Bon-Conseil) pour la France; de Notre Dame de Guadalupe (Notre-Dame de

²³ Je reprends la division exploitée par H. Cabezas dans «Le Rosaire dans le vitrail français aux XIX^e et XX^e siècles», *RAMAGE*, 8 (1990), p. 41-58.

²⁴ Dans ce groupe prennent place les cycles avec répartition en trois groupes de cinq Mystères; ou, s'il y en a moins de quinze, ceux dont tous les vitraux sont occupés par des Mystères; ou enfin, s'il y en a plus de quinze, ceux dans lesquels la volonté de séparer les Mystères des autres scènes figurées est nette.

²⁵ Ils se caractérisent par une division thématique reprenant la distinction des Mystères joyeux, douloureux et glorieux, mais n'y figure pas la totalité des quinze scènes alors que le nombre des compartiments l'aurait permis.

²⁶ Ce dernier groupe comporte différents moments imagés de la vie de la Vierge, mais ils n'englobent pas le nombre maximal de scènes du Rosaire que la composition aurait autorisé, ni la division tripartite du Rosaire.

²⁷ AA, n° 178.

Paris) pour le Mexique; de Notre Dame de Marienthal (Sacré-Cœur) pour la Belgique; ou encore de Notre Dame du Cap (même église) pour le Canada; enfin les vierges de Lujan et Montserrat (Cœur-Immaculé de Marie) pour l'Espagne. À une échelle moindre, des villes s'approprient également la Vierge : lors des sièges de Paris de 1870 et 1871²⁸, Notre Dame de La Salette apparaît ainsi (chapelle adjacente à l'église éponyme) à sainte Geneviève, patronne de Paris, menottée. Dans l'abside de Sainte-Marie des Batignolles, six reliefs en bois figurent des vierges du Nord, dont cinq patronnes de ville : il s'agit de Notre Dame de Boulogne; de Notre Dame de Grâces, patronne de Cambrai; de Notre Dame du Saint-Cordon, patronne de Valenciennes; de Notre Dame de Brebières, patronne d'Albert; de Notre-Dame de la Treilles, patronne de Lille; enfin de Notre Dame des Ardennes, patronne d'Arras. À Saint-Pierre de Montmartre, Notre Dame de Montmartre constitue un exemple des abondantes récupérations de la Vierge par une paroisse. D'autres milieux encore s'approprient la Vierge : c'est Notre Dame des *foyers* dans l'église éponyme ou Notre Dame des *Malades* à Saint-Laurent. L'emploi d'accessoires comme le sceptre fleurdelisé royalise en second lieu les portraits mariaux : ainsi sur les vitraux de Saint-Bernard ou Sainte-Jeanne d'Arc. L'inscription explicite «Marie reine de France» sur celui de Notre-Dame de Clignancourt, où elle porte sceptre et couronne, renforce la politisation. En l'absence de toute référence écrite, on ne peut déterminer si la couronne signale orthodoxiquement la reine des Cieux ou si elle politise la vierge comme la reine de France; le double sens auquel renvoie cet accessoire permet peut-être le stratagème imagier²⁹.

Si l'équipement d'ostension modifie la perception qu'on a de Marie, sa politisation par l'image transforme notre conception. On rencontre surtout la royalisation, sous forme de lys héraldiques, à Sainte-Anne de la Maison-Blanche ou Saint-Pierre de Montmartre; mais on trouve également fabriquées des collusions avec d'autres milieux. On en rencontre deux exemples à Paris. Il s'agit tout d'abord, à Saint-Jean Bosco, d'une mosaïque placée derrière la Vierge, qui figure deux grandes victoires de l'Église sur les Musulmans (bataille de Lépante) et sur les Turcs (déroute devant Jean Sobieski) et exalte, de cette façon, l'action papale. Le second exemple prend place à Notre-Dame du Travail (fig. 6); le socle surélevant la statue est orné d'ouvrages (établi, enclume, brouette, etc.) qui renvoient à divers corps de métier des pays occidentaux industrialisés³⁰.

Équipement d'ostension.

Si l'opacité des rideaux est un trait utile pour cacher le portrait ou la totalité du logement marial, l'équipement d'occultation se rencontre rarement dans les églises parisiennes, mais on le trouve par exemple à Saint-Honoré d'Eylau (église ancienne). Il en va de même de l'équipement de spectation : la surélévation d'une marche ou deux des chapelles mariales axiales ressortit plus vraisemblablement à la séparation stabulaire par rapport au reste du bâtiment ecclésial sauf, peut-être, à Notre-Dame d'Auteuil et Notre-Dame de Clignancourt avec un nombre de marches plus important.

²⁸ C'est ce que précise une inscription au bas du vitrail.

²⁹ AA, n° 182, 183, 186.

³⁰ Soixante représentants de soixante industries ou commerces différents ont offert la statue et son socle.



Fig. 5 — *Fresque de la Chapelle mariale à Notre-Dame de Lorette.*
Cliché M.-L. Portal.



Fig. 6 — *Notre Dame du Travail dans l'église éponyme.*
Cliché M.-L. Portal.

L'amélioration de la perception de l'image s'effectue instrumentalement à Notre-Dame de Bercy où la Vierge prend place dans la chaire à prêcher, mais l'équipement entre en jeu au moyen de la mise en hauteur (sur une colonne à Saint-François-Xavier); par l'isolation sur un fond contrastant avec le reste du mur (au Saint-Esprit) ou l'emploi d'un portique (à Notre-Dame de Lorette); enfin par recours à l'éclairage (à Notre-Dame du Perpétuel Secours). À Saint-Augustin se combinent tous ces dispositifs.

Schématique mariale : quelle société formalisée par l'art?

Si pour des époques plus anciennes³¹ les vêtements de la Vierge — non pas les images qu'on en voit sur les portraits, mais ceux qui ont une efficacité ergologique — sont attestés testimoniallement, pour l'époque contemporaine demeurent uniquement les couronnes rapportées offertes aux statues lors des cérémonies officielles de couronnement; parmi les statues couronnées de ma connaissance, seule Notre Dame des Victoires à Paris porte encore la sienne (fig. 7).

Alors que les industries vestimentaires se font rares aujourd'hui de sorte qu'elles n'investissent plus la Vierge d'un rang particulier dans la société terrestre, le logement continue encore, quant à lui, à modifier abondamment le statut de Marie ou d'autres personnages dans la société céleste.

Quel nouveau statut pour certains personnages dans la société céleste grâce à l'équipement marial? — Ce n'est pas tant la technicité des industries stabulaires en soi qui est en cause ici, mais la localisation du logement d'autres personnages par rapport à celui de la Vierge. Dans les cas où Marie dispose d'une chapelle propre, il est instructif d'observer qui loge dans ou devant son logement, ou bien symétriquement à lui, afin de noter les transformations du statut de ces personnages.

Marie reçoit, dans ou devant son logement, des notables par la médiation de leurs reliques, de leurs portraits ou de leurs armes. Il s'agit de saints ou de laïcs. Comme c'est le Saint-Sacrement qu'on trouve le plus souvent localisé dans les chapelles mariales à Paris³² et que le Christ est réellement présent dans les hosties consacrées, c'est donc Lui qui devance largement tous les autres personnages. Mais, si on dénombre seulement les statues, saint Antoine de Padoue arrive en tête, suivi de sainte Thérèse, du Christ, de sainte Anne et de sainte Rita, enfin du curé d'Ars et de sainte Jeanne d'Arc. Une foule d'autres personnages ou même des institutions sont présents une unique fois : par exemple la statue de saint Louis Grignon de Montfort (à Saint-Sulpice), les reliques de sainte Aurélie (à Notre-Dame des Victoires) ou les armes de l'abbaye Sainte-Geneviève (à Saint-Étienne du Mont).

La disposition de chapelles (bras du transept, chœur) laisse aussi apercevoir des préférences dans les installations symétriques du logement marial. Lorsqu'on inven-

³¹ Par exemple le don de vêtements par Louis XIII à la Vierge de Saint-Étienne des Grès est mentionné par le chanoine Hamon dans *Notre-Dame de France ou histoire du culte de la sainte Vierge en France*, Paris, 1861, p. XII-XIII de l'introduction. L'église Saint-Étienne des Grès est aujourd'hui détruite.

³² J'ai dénombré environ quarante chapelles mariales parisiennes accueillant les hosties consacrées. Les autres fonctions localisées conjointement au logement marial sont les fonts baptismaux (cinq fois), les autels privilégiés (six mentions exhibées, en français ou en latin) et les listes de morts à la guerre (une douzaine d'occurrences).

torie le nombre et le type des statues, ce sont celles de saint Joseph et du Christ (crucifié ou sous l'aspect du Sacré-Cœur) qui l'emportent nettement sur celles de sainte Geneviève et sainte Thérèse; on ne trouve qu'en un seul exemplaire saint Denis (à Notre-Dame de Paris), sainte Rosalie, saint Michel, saint Jean Bosco et saint Eugène dans les églises éponymes, et enfin saint Vincent de Paul à Saint-Thomas d'Aquin.

La liste des saints reconnus par l'orthodoxie comme formant le sommet de la pyramide céleste ne recoupe pas toujours celle de saints dont le culte est particulièrement fervent et artificialisé. L'accueil stabulaire que la Vierge réserve à certains personnages ou leur logement dans des emplacements de même niveau remodèle la hiérarchie sociale : habitant avec elle ou symétriquement, leur rang est agrégé au sien et l'art leur fabrique un statut aussi élevé. Par exemple, l'importance des saints Pierre et Paul est tout à fait indiscutable dans l'Église, mais, dans l'église, hormis le Christ, c'est surtout saint Joseph, sainte Thérèse et saint Antoine qui sont installés avec Marie ou dans un logement de même rang.

Quel statut pour Marie dans la société céleste? — Les préférences dans les types de son logement et dans sa localisation dessinent pour Marie des positions diverses dans la société des saints.



Fig. 7 — *Notre Dame des Victoires* dans l'église éponyme. Carte en vente dans l'église.

En ce qui concerne son type de logement, deux cas sont envisageables. Dans le premier, elle dispose d'un logement propre ou bien elle est la principale locataire d'une chapelle où se trouve son portrait. Dans le deuxième, c'est le contraire : Marie se voit installée dans une chapelle dont elle n'est pas la locataire privilégiée (à Saint-Médard, aux côtés de saint Antoine dans la chapelle de sainte Catherine); ou dans une chapelle qui la reçoit indistinctement avec d'autres saints (aucun dispositif d'ostension ne la met plus en valeur que les autres, ni aucune disposition particulière, par exemple à Saint-Jean-Baptiste de Belleville); il est enfin des statues qu'on pourrait qualifier de «sans domicile fixe», puisqu'aucun équipement stabulaire ne les loge, de sorte que leur emplacement varie dans l'église suivant l'endroit où on a la possibilité de les disposer; c'est par exemple le cas de la Vierge de Lourdes à Saint-Eugène. En dénombrant les types d'installation pour les statues mariales³³, j'ai noté qu'environ cent trente d'entre elles sont placées dans des logements circonscrits contre une soixantaine seulement dans des emplacements non délimités, soit un rapport de plus de deux pour un.

Comme il existe, dans un château, la chambre du maître ou, dans un grand hôtel, des suites de luxe, de même l'église dispose d'une hiérarchie stabulaire dans ses logements, dont la chapelle axiale constitue le sommet. La chapelle ou le portrait seul (si Marie ne dispose pas d'un logement) peuvent se situer dans toutes les parties de l'église : chapelle axiale (à Saint-Étienne du Mont), chapelle du chœur (à Saint-Marcel), bras du transept (à Sainte-Marguerite), chapelle latérale de la nef (à Notre-Dame des Blancs-Manteaux), mais aussi simples niches (à l'église du Saint-Esprit). Parmi les logements circonscrits, la chapelle axiale et les chapelles latérales de la nef dominent avec respectivement quarante-quatre et quarante statues.

Nous avons vu que le positionnement symétrique du logement d'autres saints par rapport à la chapelle mariale modifiait le statut de ces derniers par un surcroît de notabilité. Inversement, grâce à sa comparution (au sens étymologique de «paraître ensemble») avec d'autres personnages, la Vierge change alors elle-même de statut par politisation, puisque être ensemble, c'est être en partie le même. En premier lieu, la nationalité des patronnes secondaires de la France que sont sainte Thérèse (par exemple à Saint-Joseph des Nations) et sainte Jeanne d'Arc (à Saint-Philippe du Roule) naturalise Marie comme Française. La place symétrique de la Vierge et de sainte Geneviève dans les bras du transept de Saint-Louis en l'île affirme la première comme Parisienne. Des communautés encore plus restreintes se sont appropriées Marie en suggérant l'appartenance de la Vierge et du saint de leur communauté au même groupe : c'est ce qu'on rencontre à Saint-Nicolas du Chardonnet avec le buste de Mgr François Ducaud-Bourget. Quand saint Louis figure dans une chapelle mariale, c'est à une royalisation qu'on a affaire : cela se rencontre à Paris à Saint-Léon et à Saint-Germain l'Auxerrois.

Le logement permet ainsi l'agrégation de Marie à différents groupes qui lui reconnaissent un statut particulier. Mais l'emplacement qui est accordé à la Vierge et le type de logement qu'on lui concède modifient également son rang : de cette manière, si elle est placée près de l'entrée de l'église, son statut est plus celui d'une sainte populaire que celui d'une reine inaccessible; l'absence de chapelle privée l'institue comme un dignitaire de rang moins élevé qu'avec une installation dans la chapelle axiale.

³³ J'ai considéré uniquement les statues parce que l'usage catholique leur confère une destination convocative.

II. ÉTIOLOGIE

On est assuré que les causes des phénomènes observés ressortissent toujours à l'un ou l'autre des modes de rationalité³⁴.

Mon propos ne vise pas à l'exhaustivité des explications en fonction des processus analysés; j'insiste surtout sur les causes les plus intéressantes ou les plus particulières par rapport à la Vierge.

Pourquoi la politisation?

Seules les rationalités glossologique et sociologique fournissent des explications satisfaisantes sur les causes possibles de la récupération ethnique de l'art.

Plusieurs auteurs témoignent de conceptions nationalistes à l'égard de la Vierge et ce de façon homogène sur toutes les périodes. Pour seul exemple, je citerai le propos d'un livre de 1946 au titre explicite de *Notre Dame de chez nous* : «Oui, elle est de retour à sa métropole, la Madone de Paris. N'est-ce pas grâce à son intervention maternelle de "Toute puissance à genou" que les hordes indésirables ont enfin déguerpi en une bousculade assez peu reluisante? Il lui a suffi d'un mot, d'un geste peut-être, pour affranchir en un tournemain la capitale d'un servage honni, pour libérer la province, parfois non sans dégâts, hélas ! du chancre qui la rongait. (...) Qu'elle nous aide à gagner la paix comme elle nous aida manifestement à gagner la guerre!»³⁵. Cette politisation revendiquée a pu être à l'origine de celle d'équipements culturels mariaux.

Mais il est une autre raison, dans les deux acceptions du terme, à l'ethnicisation de l'art : il s'agit de la contradiction de l'espèce par la personne qui nous fait converger aux uns et diverger des autres, sans nécessaire conscience du phénomène. En effet, le catholicisme vise à l'universalisme, comme l'étymologie du mot le laisse justement apparaître, et s'oppose en cela à la religion juive, dans laquelle il y a collusion entre son non-prosélytisme et l'élection d'un peuple. Mais, dans le cas de la religion ici en cause, on ne peut s'empêcher, pour catholique qu'on soit, d'être des hommes à part entière, posant ethniquement des frontières entre les groupes de sorte que, si les catholiques convergent en une *koinè* religieuse, ils divergent également en une multitude d'autres appartenances communautaires : on ne peut être uniquement chrétien. Dès lors, il est attendu qu'on trouve, parmi l'équipement catholique, des ouvrages appropriés à des milieux plus ou moins étendus.

Raisons des préférences.

Choix des langues. — En ce qui concerne la référence de l'interlocution artificialisée, le choix d'une langue peut tenir tout d'abord à une volonté d'historicisation : on souhaite garder l'usage d'avant Vatican II de sorte qu'on avantage les prières inscrites en latin. Mais l'explication tient aussi à l'importance d'une communauté à Paris, telle

³⁴ AA, n° 235b.

³⁵ É. Maire, *Notre-Dame de chez nous*, (Paris, 1946), p. 235.

celle des Portugais dont la langue est employée dans de nombreuses prières sur papier. Dans le cas de Saint-André de l'Europe, les vingt langues ne sont pas uniquement celles des nations faisant partie des institutions européennes, mais intègrent des langues mortes (latin) ou appartenant à des groupes plus restreints (breton-cornouaillais) : ce sont les langues de groupes ayant un lien historiquement fort avec l'Église.

Portraits. — Que le culte se porte préférentiellement sur les portraits bi- ou tridimensionnels relève de l'usage. En effet, dans la tradition catholique, les fidèles fréquentent les portraits en volume. Il est vrai que la tridimensionnalité, le cadrage souvent en pied et l'éventuelle polychromie favorisent l'illusion de la présence réelle de Marie; il en va de même pour l'environnement de la statue mariale, par exemple à Sainte-Marie des Batignolles (chœur) où la tridimensionnalité des nuages en plans successifs encadrant l'Assomption rappelle un décor théâtral. Malgré tout, l'usage se modifie aujourd'hui dans les églises récemment construites : elles font une place très réduite aux images et, lorsqu'elles conservent un portrait marial, il se présente le plus souvent sous la forme d'une icône. Ce changement de l'usage me paraît avoir pour cause une transformation générale des procédés employés pour la portraiture : si les portraits en buste abondent pour le siècle précédent, les portraits photographiques dominent très largement aujourd'hui. Cette mutation en cours dans l'imagerie catholique n'apparaît donc pas comme proprement religieuse; elle participe, au contraire, d'une transformation de la portraiture dans l'usage général.

Un autre phénomène mérite une mise au point : dans la bibliographie, les auteurs s'interrogent continuellement sur l'explication de la noirceur de certains portraits mariaux³⁶ et ont du mal à accorder leurs points de vue. Il est pourtant clair que cet aspect de Marie tient soit au schème, soit au thème de l'image : ou l'explication se trouve dans les matières ou matériaux utilisés (noircissement volontaire par le choix d'une utilité dans la matière, ou alors fortuit avec l'oxydation métallique, l'emploi de vernis superposés, la fumée des cierges, etc.); ou bien l'idée qu'on se fait de la Vierge explique la noirceur de son image : certains pensent que les artistes ont cherché un type ethnique, en s'appuyant sur le Cantique des Cantiques («*Nigra sum sed formosa*»³⁷); saint Bernard a d'ailleurs consacré plusieurs homélies à cette noirceur.

Les localisations conjointes ou symétriques. — Des personnages autres que Marie sont logés devant ou chez elle, ou bien symétriquement à sa chapelle, soit pour des raisons de configuration, soit pour des raisons sociologiques qui sont elles-mêmes multiples.

À pose commune, logement commun. Des configurations imagières similaires expliquent éventuellement des communautés stabulaires : la Vierge porte très souvent Jésus bébé dans ses bras; il en va de même pour saint Antoine de Padoue ou saint Joseph.

Deux sujets pour une même personne. Sur un point particulier de leur personne, deux sujets dissemblables peuvent être ethniquement identiques. De fait, saint Antoine, protecteur des pauvres, et Marie, secours des affligés, ont en commun leur caractère secourable. On a également rapproché le cœur de la Vierge et le Sacré-Cœur

³⁶ Abbé J. Rocacher, «L'énigme des vierges noires», *Esprit et vie, l'ami du clergé* (t. 98, n° 2, 12 janv. 1989), p. 30-32.

³⁷ «Je suis noire, mais belle.»

de Jésus : un même mouvement de piété populaire a abouti à la consécration de la France au Sacré-Cœur (le 24 mai 1873) et au Cœur-Immaculé de Marie (les paroisses s'y consacrent le 28 mars 1943). Sainte Thérèse de Lisieux, ayant affirmé vouloir passer son temps au ciel à faire le bien sur terre, est assimilée à Marie comme intercesseur.

Histoire commune et logement conjoint. Se trouvent dans ce cas Jésus, Joseph, Anne, mais aussi Bernadette, etc.

Politisation par comparution. Puisque loger ensemble, c'est être le même en certains points, l'exploitation de la communauté sociologique fabriquée par l'art explique certains rapprochements stabulaires.

Au terme de ce bilan, il appert que la récupération parisienne de la personne mariale est très peu équipée. Nous avons noté, à Notre-Dame de La Salette, un vitrail dans lequel Marie figure aux côtés de sainte Geneviève ainsi que les comparutions à des emplacements symétriques de la Vierge avec la patronne de Paris (bras du transept de Saint-Louis en l'Île); il en va de même avec saint Denis (croisée du transept à Notre-Dame de Paris). La politisation va dans le sens de récupération à l'échelle d'un groupe plus large (nationalisation) ou plus restreint (paroisse). Seule l'investigation archéologique permet d'établir ce constat, mais elle ne fournit pas l'explication de cette faible appropriation parisienne.

L'analyse archéologique aura également permis de mettre en évidence les transformations du statut social de la Vierge et des personnages qui l'accompagnent dans les délimitations historiques que je me suis fixées, de sorte que la hiérarchie instituée par l'art ne correspond pas aux statuts établis par l'orthodoxie. Ce n'est pas un moindre avantage du recours à l'archéologie que de déterminer les pouvoirs de la technique pour modifier la pensée ou l'institution.

Mais l'étude demeure incomplète. En premier lieu du point de vue du culte parisien : il serait instructif de comparer l'équipement marial à celui d'autres saints afin d'établir leurs manifestations communes ou différenciées (Paris s'approprie peut-être d'autres saints plus fréquemment que la Vierge). En second lieu du point de vue de la dévotion mariale : la grille analytique n'étant plus à faire, il serait opportun de dresser le bilan archéologique du culte marial en d'autres temps et lieux afin de déterminer par contraste l'équipement spécifiquement parisien de la Vierge et non plus seulement le bilan général de l'équipement marial à Paris.

Marie-Laure PORTAL

ARCHÉOLOGIE DU LIVRE SCOLAIRE : LE CAS DU LIVRE DE LECTURE DE CP

INTRODUCTION

A. Place de l'archéologie.

L'intérêt porté au livre scolaire croît d'année en année, ainsi 78% des écrits sur le sujet ont moins de vingt ans et un centre de recherche nommé «Emmanuel» a été créé pour répertorier et diriger toutes les recherches dans ce domaine. La plupart de ces études sont l'œuvre d'historiens ou, plus rarement, de pédagogues qui s'intéressent au livre scolaire soit pour voir comment un sujet y a été traité (par exemple la Révolution), soit comme témoin de la pédagogie d'une époque ou encore comme dépositaire des programmes officiels; dans tous les cas ils s'intéressent essentiellement au livre comme message mais très peu comme ouvrage¹. Or, pour nous, le livre scolaire étant une chose ouvrée, il appartient à l'archéologie de l'étudier comme telle.

B. Corpus.

Il m'était impossible d'étudier tous les livres scolaires parce qu'on ne connaît pas le nombre de livres publiés à l'usage des classes dans la mesure où ils sont très abondants et souvent réédités.

¹ AA [Ph. Bruneau et P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie*, (Paris, 1997)], n° 48b.

Il m'a donc fallu définir un corpus : par goût et parce que cela me paraissait rentable, j'ai choisi de n'étudier que les livres de lecture de CP (Première année d'école primaire) et, parce que m'étaient facilement accessibles dans les fonds de l'Institut National de Recherches Pédagogiques (INRP) les livres publiés entre 1861 et 1993.

Dans cet échantillon toutes les périodes sont à peu près uniformément représentées même si les livres des années cinquante et soixante puis des années quatre-vingt sont plus nombreux parce que ce furent des périodes très prolifiques; en effet à la suite de la guerre il y avait un manque de livres que le «baby-boom» accentua et en 1972 les Instructions² apportèrent de grands changements pédagogiques qui nécessitèrent de nouveaux manuels.

Si ce corpus ne peut pas prétendre à l'exhaustivité, et s'il ne peut donc pas donner lieu à un bilan systématique, il est assez représentatif de ce qui s'est fait aux différentes époques pour permettre de faire un bilan des phénomènes les plus importants.

I. LIVRE SCOLAIRE ET INDUSTRIES DYNAMIQUES

A. Le livre scolaire : un produit des industries dynamiques?

1. Diminution de l'effort.

À la question «À quoi sert le livre scolaire?» tout le monde répondra «À montrer des couleurs, des images, des lettres pour apprendre aux enfants à lire, compter, etc.»; mais si l'on considère la fin de montrer, elle peut aussi bien mettre en œuvre des affiches, des panneaux, des feuilles volantes, un tableau ou bien d'autres moyens encore : il est ainsi des instituteurs qui se dispensent de livre et distribuent des feuilles que les enfants collent dans des cahiers ou rangent dans des classeurs.

La spécificité du livre scolaire face à cela, parce qu'il est livre, est de permettre de transporter plus aisément des feuilles qui traitent d'un même sujet sans les perdre, en les gardant dans le bon ordre, en les protégeant par une couverture. Donc, parce qu'il permet à l'homme par sa technicité «de faire plus que ce qu'il ferait par la seule aptitude de son corps»³, il fait partie des industries dites «dynamiques» qui technicisent l'activité non pas seulement en accroissant la force mais aussi en réduisant les difficultés : comme «il est moins pénible et plus efficace de transporter la même charge dans une brouette roulant sur un chemin qu'en tirant une caisse à bras sur un terrain naturel»⁴, il est plus facile de transporter des feuilles dans un livre qu'à la main où elles risquent à tout moment de s'envoler, de se mélanger, etc.

Cet aspect du livre scolaire, qui intéresse le format, le nombre de pages, le papier, la couverture, est assez peu étudié. Quand il l'est, les auteurs se bornent à noter les contraintes liées au producteur, au destinataire, bref aux paramètres de la conjonc-

² A. Chervel, *L'enseignement du français à l'école primaire. Textes officiels* (tome 3, Paris, 1992), p. 208-274.

³ AA, n° 201.

⁴ AA, n° 201b.

ture⁵; mais ils ne les répertorient pas tous et ne cherchent pas vraiment à comprendre tout ce qu'ils impliquent. J'essaierai d'envisager pour ma part toutes les conséquences de cette fin dynamique en indiquant d'abord ce qu'elle fabrique puis les contraintes qui lui sont propres et enfin les effets produits.

2. Livre et ...

Protection. — Dès lors qu'il s'est agi de fabriquer des livres, il a fallu penser à les protéger. Pour les livres de CP dont les destinataires sont de jeunes enfants, on a presque toujours (à environ 85%) choisi une couverture cartonnée plutôt non plastifiée et, alors que les couvertures souples sont très souvent adoptées pour les livres de lycée, elles ne sont utilisées ici que pour des livres séparés en livrets.

Le papier est aussi choisi relativement épais pour résister aux manipulations nombreuses et peu précautionneuses; certains éditeurs en ont même fait un argument de vente à l'exemple de Magnard qui explique dans la préface de *Lectureuil* que «la qualité du papier favorise une manipulation prolongée et répétée».

Manipulation. — La fabrication d'un livre implique sa future manipulation : pour que les livres soient utilisables par des enfants de CP, ils ne doivent être ni trop grands ni trop lourds.

Ainsi après un agrandissement des formats dans les années trente en réponse aux Instructions de 1923 qui recommandaient de tenir compte du caractère enfantin des destinataires en rendant les livres plus attractifs, ils n'ont jamais dépassé les 25-30 cm par 20 cm : au dessus de cette taille non seulement les enfants auraient du mal à les manipuler, mais en plus ils seraient difficilement rangeables dans les cartables ou les casiers.

Si les livres ne doivent pas être trop grands, il ne faut pas non plus qu'ils soient trop lourds. Ce problème qui semble être au faite de l'actualité est pris en compte très tôt : comme tentative de solution apparaît dès 1947, avec *Notre livre* d'I. Bonan, la séparation du livre en plusieurs livrets; elle sera reprise dans 40% des livres à partir de cette date.

B. Les contraintes du cadre.

Les contraintes du quatrième paramètre de la conjoncture⁶, le cadre, ne sont pas les mêmes selon qu'il s'agit de feuilles volantes ou d'un livre.

1. Le temps.

Les éditeurs doivent avoir fini d'imprimer leurs livres en juin pour pouvoir en envoyer des spécimens aux professeurs qui auront à les commander avant la rentrée. Comme le ministère de l'Éducation s'est engagé, ces dernières années, à publier les

⁵ AA, n° 52 et 85.

⁶ AA, n° 85.

programmes au moins quatorze mois avant la rentrée, ils ont dix mois pour fabriquer le livre. S'il est difficile d'observer les effets de ce paramètre de manière directe, on peut facilement imaginer que cela a dû pousser certains éditeurs à utiliser le papier disponible en grande quantité au moment voulu chez leur fournisseur, pré-déterminant ainsi le format, la qualité du papier, etc.

2. L'argent.

L'influence du prix est présente à toutes les époques même si elle n'est pas facile à déterminer précisément dans la mesure où les éditeurs affirment que, contrairement aux principes de diffusion des livres littéraires, ils ne peuvent pour le livre scolaire rechercher le meilleur marché⁷ et ne disent donc jamais si leur choix est lié au prix de revient.

Néanmoins, D. Peslier⁸ explique que l'éditeur a intérêt à normaliser le format des manuels en deux ou trois types de deux ou trois forces (épaisseur) et qualité de papier, ce qui permet l'achat de tonnage plus important à des meilleurs prix. Ainsi les livres de lecture *Pigeon vole* et *Line et Pierrot* publiés chez Hachette en 1962 ont des formats similaires; il en va de même pour *Savoir lire* (CP), *Bien agir* (CE1) et *Mieux faire* (CM1) publiés par Lavauzelle en 1963 et 1964, pour *Les chemins de l'information* publiés en 1979 (CE1) et 1980 (CP) chez Hachette ou encore pour *Le bateau-livre* de Nathan qui date de 1983 (CE1), 1985 (CM1) et 1986 (CP).

A. Choppin remarque quant à lui que l'éditeur cherche à faire un livre dont le nombre de pages soit un multiple de celles que comporte un cahier : «un cahier représente une grande feuille de papier qui, imprimée des deux côtés et pliée en deux, correspondra à 2 (n+1) pages. Par exemple, si on plie une feuille en deux, puis encore en deux, soit 2 fois 2, on obtient 4 feuillets, soit huit pages. Les manuels sont généralement constitués de cahiers de trente-deux pages, ce qui signifie que la feuille a été pliée à quatre reprises»⁹. Dans à peu près 60% des livres de mon corpus, le nombre de pages est un multiple de huit.

C. Effets produits sur l'enseignement.

Tout d'abord, le livre scolaire, comme tout livre, est un écrit «réservé»; l'enfant doit, pour voir ce qui lui est montré, soulever la couverture et tourner des pages; à l'inverse, le tableau et les panneaux sont des écrits «exhibés»¹⁰ que l'enfant a sous les yeux qu'il le veuille ou non : cette différence est exploitée dans l'apprentissage de la lecture. Il existe ainsi des panneaux sur lesquels sont écrites les lettres de l'alphabet et l'enfant peut les regarder à chaque fois qu'il en ressent le besoin. Dans un livre intitulé *Comment apprendre à lire aux enfants de six - sept ans?*¹¹, l'auteur propose, dans le

⁷ M. Estrade, «La fonction éditoriale», *Techniques graphiques*, 34 (1960), p. 3-13.

⁸ D. Peslier, «Les problèmes de fabrication», *Techniques graphiques*, 34 (1960), p. 25-30.

⁹ A. Choppin, *Les manuels scolaires. Histoire et actualité*, (Paris, 1992), p. 88.

¹⁰ Ph. Bruneau, «Archéologie et littérature», *RAMAGE*, 11 (1993), p. 65.

¹¹ B. Toresse, *Comment apprendre à lire aux enfants de six - sept ans?*, (Paris, 1995), p. 51-71.

cadre d'une méthode syllabique, d'exposer une frise murale comportant les lettres de l'alphabet et les dessins qui leur correspondent; la maîtresse doit alors expliquer le fonctionnement de cette frise («On regarde le dessin, on prononce le nom de l'objet ou de l'animal qu'il représente; le nom de la lettre qui accompagne le dessin s'entend toujours à la fin de celui-ci»¹²) pour qu'un enfant qui a un doute ou un oubli puisse d'un seul regard, sans avoir à ouvrir son livre, retrouver ce qu'il cherche.

Ensuite, le livre de lecture montre des mots dans un ordre qui ne peut être changé. Face à cette limitation les enseignants peuvent évidemment réécrire au tableau les mots du texte dans un ordre différent, mais ils ont aussi la possibilité d'utiliser des étiquettes que les éditeurs ont fabriquées et qui reprennent les phrases du livre ou les lettres de l'alphabet : les enfants de cette façon manient les mots et «grâce à ces bandes, les exercices d'analyse qui conduisent méthodiquement de la phrase au mot, puis des mots aux syllabes, peuvent se réaliser matériellement; ils ont un caractère concret et actif qui les rend féconds»¹³. Cet exercice répond assez bien aux instructions de 1923 qui demandaient «qu'à l'observation qui laisse encore l'écolier passif [soit associée] l'expérimentation qui lui assigne un rôle actif, [qu'à] l'enseignement par l'aspect [soit] associé l'enseignement par l'action»¹⁴.

Enfin, le fait qu'il s'agisse d'un livre avec un certain nombre de pages d'une certaine dimension a des conséquences sur le message. L. Pernet¹⁵, auteur de livres scolaires, en a pleinement conscience quand il écrit que le professeur qui rédige doit penser sans cesse aux contraintes techniques, parce que le gabarit du livre détermine la longueur du texte. Quand le format est déterminé, l'auteur doit faire autant de leçons qu'il y a de pages, ni plus, ni moins, et s'il veut que sa leçon tienne sur une ou deux pages, mise en page la plus courante parce que la plus claire, il devra en tenir compte pour la longueur de son texte et le choix des illustrations : il ne faudrait jamais l'oublier, tout particulièrement dans les études qui cherchent à voir comment un même sujet est enseigné à travers les années, puisque ce que l'auteur choisit d'enseigner est lié à la place qu'il a pour le faire.

II. LIVRE SCOLAIRE ET INDUSTRIES DÉICTIQUES

Si la fonction dynamique du livre n'est pas d'emblée manifeste, sa fin déictique l'est au contraire : il a pour fonction de montrer.

A. Esthématorpée¹⁶.

Si des sensations auditives, olfactives, gustatives et tactiles sont produites, puisque les pages du livre font du bruit quand on les tourne, que le papier a une odeur et un goût, et qu'enfin il peut être touché, elles ne sont pas vraiment fabriquées. Cela

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ J. Juredieu, E. Mourlevat, *Rémi et Colette*, (Paris, 1964), p. 1.

¹⁴ *Op. cit.* (p. 6, n° 1), tome 2, p. 329.

¹⁵ L. Pernet, «La fonction rédactionnelle», *Techniques graphiques*, n° 34 (1960), p. 13-15.

¹⁶ AA, n° 94.

va à l'encontre de ce qui se fait dans de nombreux livres pour enfants (klaxon sur lequel il faut appuyer, jeux de matières, etc.) mais il faut reconnaître que ces livres ont une destination tout autre, plus liée à l'amusement qu'à l'enseignement. Les sensations visuelles sont donc, pour le livre scolaire, les seules fabriquées.

1. Couleur et polémiques.

Dans les livres noir et blanc il y avait déjà, bien évidemment, de la production de sensations visuelles, mais l'introduction de la couleur les a multipliées et c'est à quoi nous nous intéresserons ici.

La couleur apparaît dans les livres scolaires vers 1930-1940 et à partir de 1948 tous les livres de mon corpus sont en couleur. Cette nouveauté est mal perçue par les instituteurs qui y voient une «invasion»¹⁷, «un artifice et on n'apprend pas avec des artifices»¹⁸. Les éditeurs arguent de leur côté qu'ils veulent rendre les livres plus attrayants et que sans ces couleurs que les enfants voient partout dans la rue, les livres paraîtraient «rétrogrades et le fossé entre l'école et la vie risquerait alors de s'accroître»¹⁹. Toutes ces polémiques sont longuement relatées dans la bibliographie spécialisée qui, en revanche, néglige l'essentiel : les destinations de la couleur.

2. Couleur et destinations.

La couleur fait donc son entrée dans les manuels pendant les années d'après-guerre mais jusque 1960-1970 elle se limitera à une ou deux couleurs (50% des cas avant 1970) : en effet, la quadrichromie, qui permet de montrer toutes les couleurs, nécessite quatre passages successifs en presse, ce qui coûtait alors trop cher aux éditeurs. Cette limitation financière les empêchait de représenter tous les objets dans leur couleur naturelle et ils s'en servaient essentiellement pour égayer le livre sans souci de coller à la réalité : dans le manuel *Quatre pas dans les champs*, le vert colore aussi bien la végétation que la mer.

Mais outre ce rôle, la couleur peut avoir d'autres destinations plus spécifiques à l'enseignement : elle aide par exemple à mieux identifier les objets représentés, ce qui, dans un apprentissage qui associe souvent un mot à son image, est toujours utile. Ainsi chez Hachette pour deux livres (*Pigeon vole* et *Line et Pierrot*) publiés la même année (1962) et qui se font suite dans l'enseignement de la lecture, le premier est quadrichrome tandis que le second n'est que bichrome (orange et vert) : on peut facilement penser que les éditions Hachette, à une époque où la quadrichromie coûtait encore assez cher, ne choisirent cette solution que dans les cas qui leur semblaient les plus utiles. Il est alors tout à fait remarquable que ce choix se porta sur le premier livre, celui qui apprend aux enfants les sons par l'intermédiaire de mots isolés ; dans le second, destiné à des lecteurs «aguerris», cela semblait moins important.

¹⁷ Congrès des cahiers pédagogiques, «L'illustration, la couleur, la présentation moderne», *Cahiers pédagogiques*, 22 (1960), p. 78.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.* p. 79.

B. Indicateur.

L'indicateur²⁰ est très présent dans le livre scolaire; il y est toujours lié à de l'esthémotopée visuelle et son sens est presque toujours expliqué dans les préfaces des manuels.

1. La couleur.

La couleur sert à indiquer dans un mot ou une leçon ce qui est important : dans *L'enfant et la lecture*, on met en couleur les nouveaux sons qu'il faudra avoir retenus à l'issue du chapitre parce que «l'emploi des caractères en couleur permet très facilement d'isoler le son étudié» et, dans *Le sablier*, «certaines lettres en couleur indiquent les "costumes" du son vedette».

À l'époque contemporaine, la couleur sert aussi d'indicateur de plan. Le sommaire d'*Objectif lire* explique ainsi que l'enfant trouvera «dans les pages jaunes : des écrits [qu'il] rencontre tous les jours, à la maison, dans la rue (catalogue, recettes de cuisine, affiches, etc.); dans les pages bleues : des indications pour [l']aider à lire les histoires, les écrits qui [lui] sont proposés; dans les pages vertes : des exercices d'entraînement pour [l'] aider à devenir un bon lecteur».

2. La mise en page.

La mise en page indique les niveaux de plan par des espaces, des changements d'alignement, etc. : on lit par exemple dans la préface de *Joies d'enfants* que les «récits sont divisés en paragraphes; ces divisions sont accentuées [par des chiffres] pour bien mettre en évidence les étapes de l'action et donner à l'enfant l'habitude et le souci d'une composition nette».

C. Écriture.

L'écriture tient à la fois du langage et de la technique²¹ mais je ne verrai ici que ce qui intéresse l'ouvrage et non le message : en tant qu'ouvrage, elle varie selon le corps (la taille) des caractères typographiques, leur type (j'inclus ici ce que les imprimeurs distinguent, à savoir caractère romain, italique, cursive et anglaise, Didot, etc.) et leur graisse (normal, gras, etc.).

1. Corps.

Le corps choisi dans les livres de lecture de CP n'est pas le même que dans celui d'un livre pour adulte parce qu'un enfant de six ans n'a pas les mêmes capacités physiques qu'un adulte et qu'il faut en tenir compte. F. Richaudeau, dans *Conception*

²⁰ AA, n° 94b.

²¹ AA, n° 94c.

et production des manuels scolaires. *Guide pratique*²², définit les différents seuils de lisibilité de manière très précise selon le corps des caractères et l'âge des lecteurs : pour un enfant de six ans, ce seuil oscille entre un corps de quatorze et un corps de dix-huit, pour un enfant de neuf ans, c'est le douze et pour un adulte le huit.

De plus, la lisibilité dépend du niveau d'apprentissage; ainsi dans le manuel *Lectures primaires* ou encore dans *Line et Pierrot, Une semaine avec les bêtes chez elles*, le corps des lettres diminue au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture.

2. Type.

La lisibilité dépend aussi de la familiarité du lecteur avec le type du caractère qui lui est montré : tout le monde a déjà fait l'expérience d'un enfant qui ne reconnaissait pas un mot parce que la forme des lettres n'était pas celle qu'il avait l'habitude de voir. Une des étapes de l'enseignement de la lecture passe donc par l'apprentissage des différents caractères, principalement du caractère romain et du caractère cursif; ainsi dans environ 50% des livres ces deux caractères alternent : le premier pour le texte et le second pour les exercices d'écriture qu'il facilite. L'introduction de *Bien lire et comprendre* explique ainsi qu' «UNE LIGNE MANUSCRITE permettra (...) de familiariser l'enfant avec le visage particulier des lettres de l'écriture cursive, et pourra éventuellement servir de modèle pour la page d'écriture».

Mais on a aussi fait alterner un plus grand nombre de types de caractères pour que l'enfant puisse lire en toute circonstance. A l'époque actuelle, dans une pédagogie qui cherche à apprendre aux enfants à se débrouiller avec toutes les formes d'écrit (publicités, catalogues, etc.), certains exercices ont ainsi pour but de faire reconnaître à l'élève le plus possible de caractères différents. Dans *Les chemins de l'information*, un exercice est intitulé «Différents caractères», son énoncé propose le «jeu» suivant : «Un élève donne un mot et désigne un autre élève qui devra trouver l'autre mot écrit dans le même caractère»; dans *Objectif lire*, on demande de retrouver le frère jumeau caché (fig. 1).

3. Graisse.

Les changements de graisse au fil de la leçon ont différents buts. Tout d'abord, une graisse plus faible (tout comme un caractère de type éclairé, c'est-à-dire évidé) que le texte normal indique que la lettre ne se prononce pas ou au contraire une graisse plus forte «attire l'attention sur la difficulté à vaincre»²³ (fig. 2). Ensuite, les caractères gras cherchent à faciliter la mémorisation des mots et des sons nouveaux en marquant l'important.

²² F. Richaudeau, *Conception et production des manuels scolaires. Guide pratique*, (Paris, 1979), p. 105-109.

²³ R. Millot, *L'enfant et la lecture*, (Paris, 1965), préface p. 5.

III. UN CAS PARTICULIER DES INDUSTRIES DÉICTIQUES : L'IMAGE

A. Un intérêt appuyé.

L'image dans le livre scolaire a intéressé de nombreux auteurs : des historiens pour faire une histoire de l'image ou parce que «les manuels sont des documents qu'il peut être intéressant de décrypter pour voir ce que veulent dire les illustrations et les absences d'illustrations»²⁴, ou encore des pédagogues qui, comme pour la couleur, ont beaucoup polémique. Lors d'un congrès des Cahiers pédagogiques, des institutrices disent ainsi que «les enfants sont dispersés par le cinéma, la télévision... Ils sont blasés. Si vous leur donnez des livres très abondamment illustrés, très richement colorés, ils jetteront sur tout cela un œil distrait. Plus il y aura d'images, moins ils les regarderont»; «si nous multiplions les illustrations, nous supprimons l'effort d'expression verbale de l'enfant qui a déjà tendance à s'exprimer par gestes»²⁵. Parfois ces critiques s'appuient sur des expériences telles que celle décrite par G. Bastien qui consiste à donner à des enfants des cartons avec un mot et son illustration et à d'autres des cartons avec le mot uniquement : la conclusion de cette expérience est que les enfants ayant le carton avec dessin apprennent moins vite à lire. Ces auteurs cherchent à savoir si l'image est utile ou non mais jamais vraiment à voir comment elle a pu être utilisée. Je ferai l'inverse en commençant par examiner quels rapports elle entretient avec le texte, puis quelles sont ses principales destinations.

B. Quel rapport entre l'image et le texte?

1. Contiguïté spatiale et illustration littéraire.

L'image tenant du langage, elle peut alterner ou s'associer avec sa signalisation par l'écriture : pour faire savoir qu'il est interdit de fumer, on peut montrer une image d'une cigarette barrée et/ou écrire «Interdit de fumer». Pour autant, un texte et une image de même thématique ne sont pas issus forcément l'un de l'autre : une image d'Iphigénie et la pièce éponyme de Racine peuvent n'avoir d'autre rapport que leur commune référence à Euripide²⁶.

Néanmoins, il est un cas particulier, celui de l'«illustration» qui est «l'image en tant qu'elle se réfère à un texte qui en est la "légende"»²⁷. Cette filiation du texte et de l'image n'implique aucune contiguïté spatiale, ni aucune homogénéité technique; une illustration de la Bible peut très bien se trouver sculptée sur un portail d'église;

²⁴ P. Giolotto, «Les manuels scolaires», *Les cahiers aubois d'histoire de l'éducation*, 10a (1988), p. 3.

²⁵ *Op. cit.* (p. 11, n° 19), p. 78.

²⁶ Pour toute la question de l'illustration littéraire je me réfère à l'article de Ph. Bruneau, *op. cit.* (p. 9, n° 10).

²⁷ *Ibid.*, p. 61.

mais dans le cas du livre scolaire, comme dans celui de tout livre illustré, images et textes sont liés ergologiquement et spatialement. Cela ne doit pas faire penser que «toutes les images du livre sont forcément les illustrations du texte qui s'y trouve inscrit»²⁸ : ainsi C. Bernard²⁹ explique que, pour réduire les coûts de fabrication, des images pouvaient être remployées d'un livre à l'autre ou encore achetées à l'étranger puis intégrées dans le livre; mais, pour ma part, je n'ai pas trouvé de traces de ces remplois dans les livres de mon corpus, le cas le plus courant étant celui de l'illustration littéraire.

2. Illustration et légende : l'œuf ou la poule.

Pour beaucoup l'image est l'illustration d'un texte si elle lui est postérieure et c'est effectivement le cas le plus courant comme nous le font comprendre les préfaces des manuels telles que celles de *Mon premier livre de français* ou de *Quatre bons amis* qui expliquent que l'«illustration abondante (...) résume en quelque sorte le texte pas à pas» ou encore qui remercient la dessinatrice «pour l'aide précieuse qu'elle a su [leur] apporter grâce aux dessins charmants dont elle a su orner [leur] texte».

Néanmoins si tout texte peut être dépeint, toute image peut être décrite et il est des cas où la légende est nettement postérieure à l'illustration : on lit dans la préface de *Leçons illustrées de français* que l'image «est la base même de la leçon. Ce sont les phrases graduées qui s'adaptent directement à l'image».

Textes et images peuvent aussi être contemporains : c'est le cas du livre *Les aventures de Benoît* dont les leçons sont présentées sous la forme d'une bande dessinée ou du livre *Les aventures de Bigoudi et compagnie* dans lequel, pour certaines leçons, des «bulles» sont intégrées dans l'image; il existe aussi des exercices qui associent l'image et le texte dans une même «phrase» afin de faire deviner le mot à l'enfant (fig. 3).

Enfin l'image peut devenir écriture; en effet dans certains livres on se propose d'aider les enfants à mémoriser la valeur des lettres en les liant à l'image : la préface d'*En regardant les images* affirme que les auteurs ont cherché «par une illustration appropriée, le meilleur REPÈRE PHONÉTIQUE de la lettre et du son. (...) L'image de la souris évoque la voyelle i (...) Mais que l'illustration fût à la fois repère phonétique et REPÈRE VISUEL, ne serait-ce pas mieux encore? L'image d'une bougie évoque, dans la dernière syllabe du nom de l'objet, le nom de la lettre i, dans sa forme le tracé de cette lettre (...) Bref, par seule observation de l'image, l'enfant apprend à la fois à lire et à écrire, l'image étant à la fois repère du son et repère de la graphie du son» (fig. 4).

On voit donc que les liens entre image et texte peuvent être d'antériorité, de postériorité ou de contemporanéité, mais il ne me semble pas essentiel de chercher à connaître ces rapports dans tous les cas; il me paraît en fait plus intéressant de noter qu'il existe bien un lien entre les deux pour observer comment il est exploité.

²⁸ *Ibid.*, p. 65.

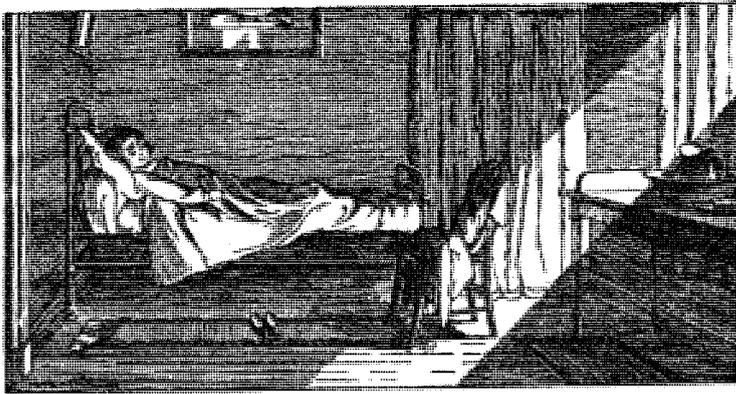
²⁹ C. Bernard, «Le livre et l'enfant», *Art et techniques pédagogiques*, 567 (1979), p. 63-77.

✕✕ **Chacun des mots soulignés a un frère jumeau caché dans la liste de droite. Je le cherche.**

- | | |
|-------------------|-------------------|
| 1. <u>chien</u> | a. <i>Chambre</i> |
| 2. <u>cirque</u> | b. Pierre |
| 3. <u>triste</u> | c. Chien |
| 4. <u>place</u> | d. CIRQUE |
| 5. <u>soir</u> | e. <i>triste</i> |
| 6. <u>chambre</u> | f. PLACE |
| 7. <u>Pierre</u> | g. <i>Soir</i> |

Fig. 1 — Exercice relatif à l'apprentissage des différents caractères (*Objectif Lire*).

1. Le réveil.



Préparation. — **eil**, le ré **veil**, le so **leil** —
oin, le **poing** — **eu**, **heu**, sept **heu** res
 — **ui**, **hui**, au jour d'**hui** — s=z, **plai** **sir**.

Fig. 2 — Indicateur : les lettres évidées ne se prononcent pas; celles en gras marquent la difficulté (*Line et Pierrot*).

C. Destinations.

Si au premier regard tous les livres semblent homogènes avec des images qui illustrent les leçons, la lecture de leurs préfaces révèle des divergences de destinations, ces indications ne sont évidemment pas forcément suivies à la lettre par les instituteurs qui peuvent poser des questions sur l'image alors que la préface ne le recommande pas et ne pas le faire quand elle le recommande.

1. *Égayer.*

La préface de *Line et Pierrot* explique que «l'illustration (...) sera très goûtée des élèves et des maîtres; les uns et les autres auront plaisir à regarder les cinquante gravures du livre si pleines de naturel et de mouvement»; celle de *La ronde des métiers et des jours*, que «les illustrations en couleurs sont traitées de manière décorative pour éveiller le goût et l'imagination de l'enfant». Dans ces cas, comme en d'autres, l'illustration sert à décorer le livre, à le rendre plus gai et donc plus attrayant; mais elle peut avoir un rôle plus important à jouer, notamment en rapport avec le texte.

2. *Travailler avec le texte.*

La préface de *La ronde des métiers et des jours* ajoute que les «images peuvent être observées, décrites et reproduites»; pour *Bien lire et comprendre* elles doivent fournir «le support d'un commentaire dirigé par le maître, préparant la mobilisation des idées autour d'un thème et permettant d'introduire le terme-clé qui s'y trouve associé», enfin dans celle de *L'enfant et la lecture* l'auteur explique que l'observation de la gravure qui a «un rapport étroit avec le texte (...) devrait établir un premier contact avec le texte et ultérieurement l'éclairer ou permettre d'en contrôler la compréhension».

L'image sert assez souvent aussi (38% des cas), lorsqu'elle illustre un seul mot, à faciliter sa mémorisation, à aider à son déchiffrement : dans un livre intitulé *La lecture apprise sans maître*, les enfants sont censés apprendre à lire seuls grâce aux images; «ils n'auront, en effet qu'à répéter, seuls, les noms des divers objets représentés sur l'album (...), le dessin leur donnera lui-même l'énonciation des mots, à la place du maître absent»³⁰. On retrouve cette idée, mais de manière moins poussée, dans d'autres livres de mon corpus : la préface de *Au jardin des images* explique que «chaque leçon comporte : trois dessins-clés (en haut de la page) en vue de l'acquisition de signes nouveaux (...); celle de *Pigeon vole*, que le dessin «sert de point de départ, il fixe le mot-clé»; celle de *De l'image au langage*, qu'ils offrent «des représentations imagées susceptibles d'être désignées par des termes précis (...) Le monde des images sert ainsi de support à la pensée qui en acquiert plus de solidité»

L'image peut aussi illustrer un mot ou une phrase qui n'apparaissent pas à ses côtés : dans *Au jardin des images*, trois dessins-clés se rapportant à une leçon précédente figurent en bas de la page, sans que leur nom soit écrit à côté, pour vérifier que

³⁰ J. Barou, «À propos d'un manuel scolaire du XIX^e : la lecture apprise sans maître», *Village de Forez*, 46 (1991), p. 20.

l'enfant le sait bien; la préface de *Am-stram-gram* recommande pour réviser des petits «rébus faciles et amusants mais efficaces» qui sont placés à la fin de plusieurs leçons.

Dans Paris il y a une  ;
 dans cette rue il y a une  ;
 dans cette maison il y a un  ;
 dans cet escalier il y a une chambre ;
 dans cette  il y a une table ;
 sur cette  il y a un  ;
 sur ce tapis il y a une  ;
 dans cette cage il y a un nid ;
 dans ce  il y a un œuf ;
 dans cet  il y a un oiseau.

Fig. 3 — Contemporanéité du texte et de l'image (*Objectif Lire*).



un zouave - zéro - le gaz - un bazar - l'azur - onze,
 douze œufs - zoé - le gazon - une zone.

Fig. 4 — La lettre devient image (*Am-stram-gram. La ronde des mots*).

3. Travailler sur l'image.

Si l'image aide à mieux travailler sur le texte, le texte peut aussi aider à apprendre à «lire» une image : dans *Mon premier livre de français*, des questions sont posées sous l'illustration tout comme dans *Pigeon vole* et dans *De l'image au langage*, les premières leçons ne sont même faites que de questions se rapportant aux images.

Dans les années quatre-vingts ces travaux à partir de l'image se multiplient; alors que jusque là environ 25% des livres présentaient des questions écrites à côté des images, ils sont 55% entre 1980 et 1993 : cette évolution correspond à une volonté de plus en plus grande d'apprendre à lire les images qui trouve son officialisation dans le texte de loi de décembre 1972 : «l'écolier d'aujourd'hui (...) subit la fascination qu'exercent sur lui cinéma, télévision, (...) L'école doit (...) aiguïser le discernement des élèves face aux sollicitations (...) de ces nouveaux moyens»³¹. Cette préoccupation se retrouve donc dans les livres qui font de plus en plus travailler l'enfant sur l'image et de manière de plus en plus poussée : un texte décrit une image et l'enfant doit retrouver les erreurs ou bien comparer plusieurs images pour répondre aux questions posées ou encore chercher dans l'image les indices permettant de reconnaître que c'est Noël, de retrouver les différents animaux qui sont mélangés, les métiers des personnages.

4. Indiquer.

Enfin, l'image devient parfois l'indice d'un sens : ainsi dans les années soixante-dix à quatre-vingts, la pédagogie dissocie le phonème et le graphème, et cela se marque dans le livre scolaire par des images d'oreille et d'œil à l'exemple de *Lecture en fête* ou de walk-man à l'exemple de *Le bateau livre*. De nos jours, ce genre d'image sert d'énoncé aux exercices : dans *Objectif lire*, un appareil de photographie indique les exercices «Je photographie les mots», une main «Je compte combien de fois je lis le mot» (mais ici l'énoncé figure encore au côté de l'image) et dans *Gafi, le fantôme*, un livre ouvert marque les moments «Là, je lis» et un fichier «Stocker les mots».

D. Synergie de l'image.

L'image, comme tout ouvrage, s'accommode d'une grande variété technique; dans le cas du livre scolaire, et pour les périodes qui nous occupent, elle a varié entre gravures, dessins et photographies.

1. De la gravure au dessin.

Le passage de la gravure au dessin se fait progressivement entre 1930 et 1947 (date à laquelle la gravure disparaît totalement de notre corpus). L'apparition du dessin est favorisée par la «rencontre d'hommes»³², dont le dessinateur Raylambert

³¹ *Op. cit.* (n° 2), p. 209.

³² J. Raylambert, «1930 ou la révolution des manuels», *L'Éducation*, 44 (1981), p. 9-11.

qui illustra de nombreux livres, mais aussi par l'avènement de l'offset et les Instructions de 1923³³ et elle est considérée comme «la révolution des manuels»³⁴. Pourtant ce changement ergologique ne correspond pas vraiment à une variation axiologique, même si le dessin participe d'un mouvement général qui cherche à rendre l'enseignement plus joyeux, plus vivant.

2. Dessin et photographie.

Dans les années soixante la photographie fait son apparition dans les livres de lecture, elle est alors utilisée pour illustrer le texte dans l'unique but de faire moderne, sans aucun changement pédagogique : dans *Poucet à Paris*, photographies et dessins alternent d'un page à l'autre sans autre changement (fig. 5 et 6) et dans *Bien lire et comprendre*, la photographie ouvre la leçon pour fournir «le support d'un commentaire dirigé par le maître (...) permettant d'introduire le terme-clé»³⁵ comme toute image pourrait le faire.

Mais si dans la période de transition entre gravure et dessin ceux-ci alternent d'un livre à l'autre jusqu'à ce que la gravure disparaisse totalement, il n'en sera jamais ainsi pour le dessin et la photographie qui s'associeront au sein des livres sans que la photographie remplace jamais totalement le dessin (à l'exception du livre *Les chemins de l'information* qui ne présente que des documents «authentiques», pour reprendre le terme des auteurs).

La raison peut être financière; en effet, pour un livre d'histoire qui raconte la guerre de 1914-1918, il est assez facile de trouver dans les fonds documentaires des photographies qui s'accordent avec le texte (il ne s'agit pas alors d'illustration) mais cela l'est beaucoup moins pour un livre de lecture où il faut commander les photographies nécessaires, et l'opération revient alors assez cher. Malgré tout le coût des dessins faits par des dessinateurs spécialement pour le livre ne doit guère être moindre que celui des photographies; l'explication se trouve en fait plutôt, comme nous allons le voir, dans les destinations des illustrations des livres de lecture.

Dans *Le bateau-livre*, *Lecture en fête* et *Objectif lire*, les photographies figurent respectivement sur les pages «Documents», «Documentaires» et sur les pages jaunes qui montrent «des écrits que [les enfants] rencontre[nt] tous les jours à la maison et dans la rue» : elles illustrent une recette de cuisine, montrent le plan d'une ville ou encore des affiches publicitaires, un catalogue de jouets, etc. Pour apprendre aux enfants à se débrouiller dans la vie de tous les jours, les photographies sont les plus utilisées puisqu'elles montrent le monde dans sa réalité. Elles sont aussi choisies pour montrer des animaux à des fins naturalistes ou encore des moyens de transports ou des boutiques à travers les âges : là encore le but est de montrer la réalité, et la photographie est alors très utile.

En revanche quand on veut montrer ces mêmes animaux non à un fin naturaliste mais pour illustrer une histoire qui les met en scène, c'est le dessin qui est choisi : dans ce cas, la photographie casserait l'aspect mythique du texte. Et quand il s'agit

³³ Ces instructions, comme je l'ai déjà expliqué, recommandent un enseignement plus gai.

³⁴ *Op. cit.* (n° 32), p. 10.

³⁵ H. Tranchart, *Bien lire et comprendre*, (Paris, 1961), p. 1.

non plus de figurer les différents types de vélo qui ont existé mais de détailler les parties qui composent un vélo, là encore c'est le dessin qui est choisi parce qu'il permet de sélectionner ce qui est important (fig. 7). C'est cette spécificité du dessin qui explique que la photographie n'ait pas remplacé le dessin pour l'illustration d'un mot; en effet, en hiérarchisant les données le dessin est mieux reconnu par un enfant : une expérience relatée par F. Richaudeau nous apprend ainsi qu'un pot est reconnu par des enfants à 28% à partir d'une photographie et à 94% à partir d'un dessin³⁶.

L'étude de ces manuels nous permet de comprendre qu'à une variété ergologique correspond une variété axiologique. La photographie est préférée quand il s'agit d'habituer les enfants à «déchiffrer» les images qu'ils rencontrent dans leur vie quotidienne, pour montrer des objets à des fins naturalistes, historiques; le dessin est choisi pour illustrer des textes mythiques, pour détailler des objets, pour montrer un mot afin d'aider l'enfant à le lire et à le mémoriser.

CONCLUSION

A. Archéologie et histoire.

L'archéologie est souvent considérée comme une auxiliaire de l'histoire qui fournit du matériel aux historiens quand ils sont en manque de documents : dans cette perspective, ce mémoire était totalement inutile. Pourtant la théorie de la médiation, en distinguant le plan de l'art de celui de la société, permet de comprendre que «la subordination de l'archéologie à l'histoire est inacceptable pour la raison qu'elles ont des objets distincts et d'égale importance (...) À parité, l'histoire est la casuistique du social au même titre que l'archéologie est la casuistique de l'artistique»³⁷ : une étude archéologique n'est donc pas secondaire par rapport à une étude historique; simplement chacune ayant des objets différents, elles ont des objectifs différents.

Comme nous l'avons vu dans cet article les historiens se sont intéressés au livre scolaire soit pour faire une histoire par le livre scolaire, soit pour faire une histoire du livre scolaire et dans ce cas se soucient plus souvent du message que de l'ouvrage, tandis que mon but était de l'analyser en tant que chose ouvrée. Je me suis donc intéressée à de nombreux aspects du livre scolaire qui n'intéressent pas les historiens ou les pédagogues : la partie sur l'écriture et sur les variations typographiques en est un exemple.

J'ai aussi cherché quel était le rôle de la technique, ce qui a permis de nuancer certains propos des historiens : nous avons vu, par exemple, en traitant des industries dynamiques qu'un livre ayant un format et un nombre de pages souvent prédéterminés, la longueur du texte est souvent aussi prédéfinie; par conséquent si «le manuel est révélateur par ce qu'il dit autant que par ce qu'il tait, de l'état des connaissances d'une époque ainsi que des principaux aspects et stéréotypes d'une société»³⁸, il ne faut pas oublier que ce qu'il cache tient peut-être simplement au manque de place.

³⁶ *Op. cit.* (n° 22), p. 164.

³⁷ AA, n° 310.

³⁸ *Op. cit.* (n° 9), p. 20.

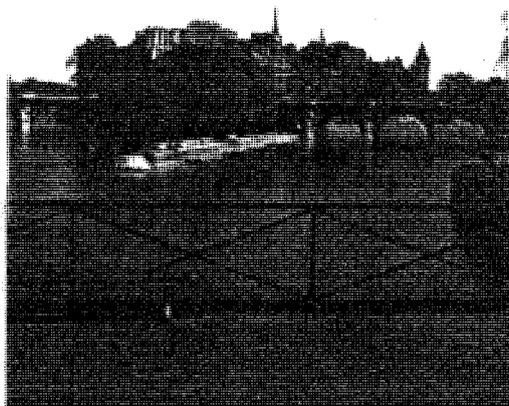
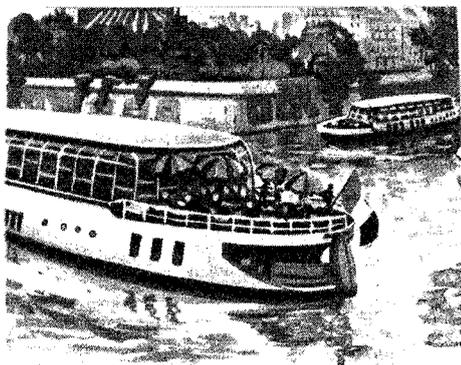


Fig. 5 et 6 — Alternance ergologique sans changement axiologique (*Poucet à Paris*).

B. Un secteur d'étude encore très ouvert.

Le corpus choisi pour ce mémoire est évidemment restrictif. Il reste encore des milliers de livres scolaires à étudier : les livres de lecture d'autres classes, les livres d'autres matières, d'autres pays... Ces nouveaux « ingrédients » pourraient remplir le même « moule »³⁹, ce qui permettrait de comparer le comparable, de discerner si les phénomènes observés pour le livre de lecture de CP sont les mêmes pour tous les autres livres ou non.

Enfin, le secteur de l'éducation ne se limite pas aux livres scolaires; après « L'archéologie de la sanction scolaire »⁴⁰ et « L'archéologie du livre scolaire », une archéologie de l'éducation aurait encore à étudier les cahiers, les stylos, le mobilier, etc.

Annaïck GORGÉ

³⁹ Ph. Bruneau, « Le vêtement », *RAMAGE*, 2 (1983), p. 168.

⁴⁰ J-Y. Tayac, « L'archéologie de la sanction scolaire », *RAMAGE*, 8 (1990), p. 139-169.

ARCHÉOLOGIE ET AUTURGIE

INTRODUCTION

Depuis environ une vingtaine d'années, la branche expérimentale de l'archéologie connaît un essor remarquable. Les expositions mettant en scène des hommes frappant sur des cailloux ou dépeçant un sanglier à l'aide d'un couteau de silex attirent davantage le public que les vitrines de grattoirs ou de bifaces. Ainsi sont orientées les présentations muséographiques, notamment avec le développement d'animations et la création de centres d'expérimentation. Des «journées-découverte» sur la Préhistoire à travers l'expérimentation ou encore des «jeux préhistoriques» font le bonheur du public qui s'essaye au lancer de sagaies ou à la taille du silex. Les publications archéologiques de vulgarisation ont également cette tendance avec, pour s'en tenir à cette revue, trois «dossiers de l'Archéologie» intitulés «Revivre la Préhistoire» en 1980, «Archéologie Expérimentale» en 1988, et «Revivre le passé» en 1996.

L'apport n'est pas seulement didactique et muséographique mais intéresse aussi la science. Des avancées notables ont été faites avec l'apprentissage de la taille du silex, du travail des peaux ou le déplacement de mégalithes pour prendre les exemples les plus connus. Ainsi, quantités d'hypothèses ont été abandonnées et d'autres sont nées, le développement de l'expérimentation ne laissant pas la recherche scientifique sans changements.

L'archéologie médiationniste, refondant totalement l'archéologie telle qu'elle est généralement pratiquée, donne une place spécifique à l'expérimentation sous le nom d'auturgie. Le mot «auturgie» désigne la démarche de l'archéologue qui outille lui-même. Mais, comme la pratique habituelle de l'archéologie ne sort pas indemne de cette refonte, il est à attendre que l'archéologie expérimentale et l'auturgie ne se

recourent pas point par point, d'où l'intérêt d'étudier, à travers le crible de l'Artistique¹ ce qui se pratique sous l'appellation d'archéologie expérimentale. Pour ce faire, j'examinerai l'objet qui est donné à cette dernière, puis les objectifs qu'elle se fixe, ensuite la méthode qu'elle suit, pour regarder enfin les points qu'il me paraît important de développer pour tirer un maximum de bénéfices de la démarche auturgique.

I. OBJET ET CHAMPS

1. L'archéologie expérimentale a-t-elle un objet?

L'archéologie expérimentale est aujourd'hui instituée avec ses musées, ses expérimentateurs, ses séminaires de maîtrise... et constitue une archéologie de plus. Ce que certains nomment une nouvelle discipline, confondant en cela science et métier, recouvre un amalgame complexe de chercheurs et de techniques en tous genres.

Il ne ressort pas de cet agrégat une discipline avec un objet d'étude cohérent. De ce fait, il est indispensable de voir ce qui entre habituellement sous l'appellation «archéologie expérimentale».

Lors d'une présentation d'une série de douze courts-métrages sur l'archéologie expérimentale² un des sujets portait sur le déplacement d'objets dû à la solifluxion³, un autre sur la marche et la mastication du singe⁴, un troisième sur les récentes techniques de reconstitution par images de synthèse⁵. Ces trois sujets faisaient partie de cette série sur l'archéologie expérimentale car les expérimentateurs s'occupaient de quelque chose d'ancien vaguement lié à l'homme et qu'ils pratiquaient des expériences. Pour le comité scientifique chargé d'approuver les sujets et leur réalisation, ce qui est vieux et a trait de près ou de loin à l'homme concerne l'archéologie, et ce qui se prête en plus à être expérimenté appartient alors à l'archéologie expérimentale.

De même, lors d'un colloque sur le Néolithique⁶, l'essai de nouvelles techniques de fouilles est assimilé à de l'archéologie expérimentale. En effet, comme le mot «archéologie» désigne habituellement le moyen d'investigation dont se servent les archéologues, l'archéologie expérimentale devient l'expérimentation de la fouille, soit l'essai de nouvelles techniques d'excavation⁷. Bien sûr les résultats d'une fouille sont altérés

¹ L'Artistique est exposée dans l'ouvrage *Artistique et Archéologie*, (Paris, 1997) de Ph. Bruneau et P.-Y. Balut. Cet ouvrage est désigné par le sigle AA dans la suite de cet article.

² *Il était deux fois*, série de J.-L. Bouvret, diffusée en son intégralité le lundi 2 février 1998 à la Cité des Sciences et de l'Industrie, La Villette, Paris, diffusion hebdomadaire le mardi sur la chaîne de télévision La Cinquième, court-métrage par court-métrage, du 6 janvier au 24 mars 1998.

³ P. Bertran, J.-L. Guadelli, J.-P. Raynal, J.-P. Texier, «Le gel», dans la série *Il était deux fois*.

⁴ Y. Coppens, C. Berge, C. Tardieu, P. Picq, «Lucy», dans la série *Il était deux fois*.

⁵ C. Sapin, C. Peyre, A. Baud, J.-D. Salvègue, «L'abbaye», dans la série *Il était deux fois*.

⁶ *Monumentalisme funéraire et sépultures collectives*, colloque de Cergy-Pontoise, 13-15 juin 1995.

⁷ J.-P. Lagasquie, D. Barreau, A. Rocher, «Dolmen de la Devèze-Sud, approche méthodologique et résultats de la fouille», Pré-actes du colloque de Cergy-Pontoise, (...), p. 57-58.

par une technique d'excavation inadéquate, mais cela ne signifie pas que les moyens de recherche ressortissent à la science. Essayer divers types de truelles ou divers types de relevés est une expérimentation des techniques utilisées par la démarche autopsique qu'est la fouille, rien de plus.

Dans le désert épistémologique général de l'archéologie, tout ceci était à attendre. L'archéologie expérimentale regroupe sous sa bannière tous ceux qui se revendiquent comme archéologues et qui font des expériences. L'archéologie expérimentale telle qu'elle se trouve n'a pas de cohérence épistémologique, elle n'a pas d'objet. Ne pas se soucier du fondement de la discipline ne peut convenir à l'archéologie médiationniste.

2. Restriction de l'archéologie expérimentale.

Bien évidemment, quand l'archéologie médiationniste substitue l'«auturgie» à l'«archéologie expérimentale», il ne s'agit pas de désigner la même chose par un autre mot pour le plaisir du néologisme. L'auturgie recouvre la manipulation d'ouvrages, c'est une démarche qui vise à retrouver des procédés de fabrication et des modes d'utilisation. L'auturgie n'est en aucun cas une archéologie de plus, c'est un moyen d'obtenir des informations, un type de démarche dont la spécificité est de faire intervenir la manipulation.

Il est à noter qu'il n'est pas d'objet de l'auturgie puisqu'elle n'est pas une science, mais une démarche particulière appliquée à ce qui est fabriqué par l'homme.

En conséquence, l'auturgie, en premier lieu, ne s'érige pas en une discipline particulière et, en second lieu, elle ne se confond pas avec la reconstitution assistée par ordinateur, ni avec l'étude de techniques d'excavation, ni avec l'archéologie expérimentale qui s'intéresse au naturel, même si ce dernier concerne plus ou moins indirectement l'homme.

Après avoir précisé que l'auturgie est une démarche applicable seulement aux choses fabriquées par l'homme et qu'elle ne se confond pas avec d'autres démarches actuellement expérimentées, la prise en charge de l'art par l'archéologie médiationniste fait attendre de ne plus restreindre l'archéologie expérimentale aux périodes anciennes.

3. Déperiodisation.

Si l'archéologie, telle qu'elle est habituellement traitée, ne s'attache qu'à l'étude de ce qui est vieux, enfoui et la plupart du temps en mauvais état, l'archéologie médiationniste prend pour objet tous les produits de la technique, anciens ou récents, disparus ou conservés, jusqu'au projeté et non-réalisé⁸. Toutes les démarches sont utilisées dès qu'elles sont susceptibles d'apporter des renseignements sur la technique et ses réinvestissements industriels, sans restriction à des situations historiques particulières. L'auturgie n'est alors pas reléguée aux investigations sur les périodes anciennes ou sur les contrées lointaines, et elle peut s'occuper des séries de casseroles

⁸ AA, n° 216.

actuelles et des chaussures de ski aussi bien que de la poterie du Néolithique et des cothurnes.

4. Le découpage professionnel.

Le découpage de l'archéologie en spécialités est obligatoire vu que personne ne peut tout traiter. Cependant il n'est pas question pour autant de favoriser la formation de spécialistes de l'auturgie qui n'utiliseraient aucune autre démarche. Faire comprendre que cette démarche est aussi sérieuse que les démarches autopsique et testimoniale, et qu'elle est fondée par la raison technique⁹, ne signifie aucunement qu'elle justifie une spécialisation autarcique du métier, puisque «plusieurs démarches sont nécessaires à la résolution d'une seule procédure»¹⁰. Si certains sont plus doués de leurs mains que d'autres et excellent dans la démarche auturgique, on n'entend pas qu'ils s'en tiennent à cette seule démarche pour leurs raisonnements scientifiques, pas plus que ceux qui usent des deux autres démarches ne doivent se priver de l'expérimentation quand elle est profitable. Une démarche utile, même si elle suscite un métier, ne doit pas se transformer en une discipline scientifiquement isolée.

II OBJECTIFS ET PRIORITÉS

1. Carence en objectifs.

Qu'en est-il des objectifs de l'archéologie expérimentale? Prise dans la globalité de sa pratique, l'archéologie expérimentale semble poursuivre des objectifs variés. Ces objectifs ne sont malheureusement pas tant scientifiques que politiques. Ils concernent la gestion du patrimoine et la pédagogie plus que l'acquisition des connaissances.

Pour l'archéologie expérimentale traitant de technique, l'objectif de connaissance du passé est très présent. Les préhistoriens sont obnubilés par la recherche de ce passé perdu. Tout ce qui est ancien est alors passionnant, comme si, selon le souci ethnique de la mémoire et de la possession du savoir, il ne se concevait d'avenir qu'en connaissance du passé. Je cite à ce sujet quelques propos édifiants : «Nous souhaitons que cette approche par la Préhistoire (...) soit l'occasion de mieux comprendre le présent, héritage vivant du labeur et de l'intelligence accumulés au fil des siècles. Connaissant leur passé peut-être serons-nous plus tolérants pour accepter les différences entre les communautés, les régions, les nations puisqu'elles résultent toutes de millénaires d'histoire qu'inconsciemment nous portons en nous et qui conduisent nos pensées comme nos comportements»¹¹ ou encore, «(...) l'archéologie et la société humaine ont besoin que soit enseigné le respect du patrimoine laissé par les anciennes

⁹ AA, n° 248 a et 272.

¹⁰ AA, n° 269.

¹¹ A. Bocquet, *Charavines, il y a 5000 ans, la vie quotidienne dans un village néolithique au bord d'un lac des Alpes*, p. 91.

cultures. C'est là un moyen sinon l'unique d'éviter les crimes commis au nom de la Culture¹². Dans l'embarras pour justifier leur existence, certains archéologues vont jusqu'à s'octroyer le pouvoir d'installer la paix et le respect de l'autre par l'ouverture à l'ancien et à l'ailleurs. Bien sûr ces ambitions sont séduisantes mais ne recouvrent aucune réalité. Rien n'a jamais empêché les hommes de s'opposer et de se déchirer quelle que soit leur connaissance de l'un et l'autre, le «conflit (...) [étant] un mécanisme structural de la société»¹³. Ces ambitions supposent un objectif assez inattendu pour l'archéologie dont sa branche expérimentale serait un vecteur pédagogique efficace.

L'archéologie expérimentale souffre d'un amalgame entre le savoir et l'avoir qui est courant en archéologie¹⁴. Il en découle que les objectifs prêtés à l'archéologie expérimentale sont ceux d'une sorte de Conservatoire des Arts et Métiers où une trace des anciennes techniques serait à conserver et à léguer aux «générations futures».

Dans la même veine patrimoniale mais déclinée sur l'identité, parce qu'avoir c'est être¹⁵, certains supposent que connaître ce que nos prédécesseurs faisaient est important pour nous connaître nous mêmes. Je cite : «Pourquoi une collectivité territoriale s'intéresse-t-elle à des pots vieux de 2000 ans, au point d'en proposer une exposition? C'est qu'à travers elle et grâce à ce catalogue, cette humble vaisselle nous parle de nous»¹⁶. L'objectif est donné, il n'est pas scientifique mais sociologique.

Ces visées patrimoniales muées en objectifs font, que d'objectifs, il n'en est plus question. Il paraît tellement évident que les anciennes façons de faire sont à connaître qu'on ne cherche pas à justifier leur recherche. Dans l'introduction d'un article, P. Andrieux trouve comme buts à l'expérience menée : «l'animation, la pédagogie et l'expérimentation»¹⁷!

Le dernier objectif déclaré de l'archéologie expérimentale apparaît dans la précédente citation : la pédagogie. Compte tenu que «C'est en forgeant qu'on devient forgeron», le meilleur moyen que les archéologues aient trouvé pour «faire savoir leur savoir-faire», est encore de montrer par le geste ce qu'ils ont appris des anciennes techniques. De plus l'aspect très ludique de l'expérimentation a fait s'imposer cette démarche archéologique comme vecteur de communication du savoir, et ceci avec un succès indéniable et grandissant. Cet objectif de l'archéologie expérimentale, même s'il est louable, ne porte pas sur l'acquisition de la connaissance mais sur sa diffusion, c'est-à-dire qu'il n'est pas de science. On ne peut pas retenir d'une démarche scientifique qu'elle ne serve en rien à la science.

Sans omettre les objectifs ni leur donner seulement une portée sociale, l'archéologie peut se justifier par des objectifs raisonnables, intéressants et scientifiquement

¹² F. Hubert (Responsable de la Direction des Fouilles, Ministère de la Région Wallonne), préface de *L'artisanat en Gaule romaine*, Publié pour les 25 ans d'Archéolo-J à l'occasion du «Salon de l'artisanat gallo-romain», p. 5.

¹³ AA, n° 115.

¹⁴ AA, n° 226, et n° 326 et 327.

¹⁵ AA, n° 126.

¹⁶ P.-L. Tenaillon (Député des Yvelines, Président du Conseil Général), préface du catalogue de l'exposition *Trésors de terre, Céramiques et potiers dans l'Ile-de-France gallo-romaine*, p. 5.

¹⁷ P. Andrieux, «Un four de potier remis en service après 1700 ans à La Boissière-sur-École», dans *Trésors de terre, Céramiques et potiers dans l'Ile-de-France gallo-romaine*, (...), p. 78.

bien assis, et l'auturgie avoir un statut de démarche scientifique clair et utile à la science. Il est important de ne pas confondre l'intérêt social d'une démarche avec son rôle scientifique. C'est ce qui est proposé par l'Artistique dans laquelle l'expérimentation peut être utile aux opérations de relève et de révèle¹⁸.

Ces opérations, détaillées dans les pages suivantes, ne sont bien sûr pas présentes sous cette forme en archéologie non médiationniste. Leurs équivalents se trouvent parfois dans les comptes rendus mais ils ne sont que le résultat d'un intérêt occasionnel du chercheur et de sa perspicacité ponctuelle. Jamais ces opérations ne sont annoncées, sinon comme telles du moins de façon voisine, dans les buts des expérimentations. Elles ne constituent au plus qu'un élément parmi d'autres des résultats des expérimentations et ne permettent pas de remplir les objectifs de relève (recherche des inconnues documentaires) et de révèle (analyse du système technique, des interactions et des interrelations de la technique et des autres plans de raison) qui intéressent l'archéologie médiationniste.

L'objectif de relève est présent en archéologie non médiationniste, mais l'objectif de révèle en est quasi totalement absent. Toutefois, il est à noter que l'archéologie expérimentale traite implicitement de la révèle mécanologique et téléologique.

En effet, les expérimentateurs cherchent parfois à savoir quelle tâche une partie d'un ustensile permet, c'est-à-dire qu'ils cherchent ce qui dans la matière est utile à une fin. Ils déconstruisent l'ustensile en parties pour mieux en saisir la manipulation. La révèle technique qu'ils effectuent ainsi ne va malheureusement pas plus loin et la polytropie des ouvrages n'est pas étudiée, faute souvent d'avoir conscience de son existence.

Quand les expérimentateurs constatent que plusieurs dispositifs peuvent répondre à la même fin, ils se soucient de synergie et en conséquence participent à la révèle téléotique. Cependant, ils ne vont jamais plus loin que le constat et n'exploitent pas les observations qu'ils font.

Quoi qu'il en soit des bribes de révèle technique et industrielle entreprises, elles ne constituent jamais un objectif.

Les objectifs de l'archéologie expérimentale ne sont pas plus raisonnés que ceux de l'archéologie en général, mais l'analyse directe des ouvrages par la manipulation rapproche davantage les préoccupations des expérimentateurs de celles des archéologues médiationnistes, et donc de leurs objectifs.

III. MÉTHODE, PROCÉDURES, DÉMARCHES

1. Méthode.

L'archéologie ne nous a pas habitués à exposer ses postulats pas plus que ses objectifs ou sa méthode, et ce qu'il est possible de trouver sous la présentation de cette dernière n'est bien souvent que le protocole suivi pour la réalisation d'une expérience.

¹⁸ Voir AA, n° 227 à 234 concernant les opérations de relève et de révèle.

À travers la lecture de divers protocoles expérimentaux, il ressort que l'archéologie expérimentale part toujours d'un parallèle avec un outil connu autrement. Parce que l'homme n'est capable que de rapports taxinomiques et génératifs, l'archéologie expérimentale n'échappe pas dans sa méthode à une certaine communauté avec l'archéologie médiationniste. Mais sa constitution des séries et des ensembles¹⁹ est peu réfléchie, elle se base en général sur l'apparence de l'ouvré sauf quand celui-ci l'oblige à considérer son fonctionnement.

Ainsi, quand une lame de hache du Néolithique est expérimentée, elle l'est en tant que cognée avec laquelle elle est mise en série. Le nom de «lame de hache» qui est donné à ces morceaux de pierre allongés et polis est révélateur de cette mise en série. Ensuite on y adjoint un manche, en décidant soit de monter la lame comme elle l'est sur une herminette, soit comme elle l'est sur une hache. On opère une identification de la pierre polie à la cognée et une composition avec un manche, ceci selon un parallèle avec une herminette ou avec une hache. La mise en série est évidente puisqu'une solution autre que hache ou herminette n'est pas recherchée, c'est soit l'une soit l'autre des deux solutions qui sont connues. Poursuivant la fabrication, l'expérimentateur s'attèle au travail du bois, ce qui signifie qu'il compose son ustensile avec le bois.

Mais ce n'est pas la mise en série et en ensemble qui est en cause, ce sont les critères de constitution de ces séries et ensembles. Ce critère aisé à identifier, c'est la ressemblance visuelle, on rapproche ce qui a même configuration.

Un premier point de divergence de méthode avec l'archéologie médiationniste apparaît. Les séries et les ensembles ne doivent pas être basés sur la ressemblance apparente mais sur le rapprochement de traits jugés importants pour traiter une question précise. Ainsi lorsqu'on s'intéresse aux moyens d'éclairage à mèche on s'occupe autant des chandelles que des lampes à huile et à pétrole. «Séries et ensembles sont des rapports abstraits qui ne se confondent pas avec des réalités concrètes»²⁰. Le travers de l'archéologie non médiationniste est de constituer des séries et des ensembles matériels basés sur le critère de la ressemblance physique. En archéologie expérimentale, ceci rejallit en expérimentations de fours, sans qu'aucune question ne motive ces corpus précis. On n'étudiera pas les différentes cuissons de différents types de fours pour en saisir les qualités respectives, mais les cuissons obtenues par un ou plusieurs fours de même type.

En second lieu, l'archéologie médiationniste différencie les séries et ensembles pertinents car inclus dans l'organisation ergologique de l'ouvré, des séries et ensembles congruents retenus comme significatifs par l'observateur²¹. Les expérimentateurs ne hiérarchisent absolument pas les résultats de leurs expériences suivant qu'ils permettent le repérage d'indices ou la construction de séries et d'ensembles pertinents. Si un procédé de fabrication est fréquent en une situation historique et qu'une expérience montre que ce même procédé se retrouve dans une autre situation, les expérimentateurs hésiteront peu à conclure une propagation du procédé, voire une migration des hommes. Avant d'avoir établi avec certitude la relation entre

¹⁹ AA, n° 242 et 243, et P.-Y. Balut, «La méthode et les opérations de l'archéologie», *RAMAGE*, 2, p. 175-205.

²⁰ AA, n° 243, et aussi n° 245.

²¹ AA, n° 247.

un procédé de fabrication et un groupe social, ils feront de la diffusion ou de la concentration d'un trait technique, l'expansion ou la stabilité d'une ethnie.

Cependant, on pourrait objecter que l'établissement des ensembles étudiés en archéologie expérimentale est nettement plus axé sur le critère de l'utilité ergologique qu'en archéologie en général. Mais il ne faut pas y voir une réflexion poussée sur l'outil, ce n'est qu'une obligation. En effet, il n'est pas possible d'expérimenter le lancer de sagaies sans les emmancher ni disposer une cible. La nécessité se substitue à la réflexion, «Nécessité fait loi».

2. Procédures et opérations.

Les procédures permettent d'atteindre les différents objectifs. N'ayant pas d'autre objectif que la très vague connaissance du passé, les procédures n'ont rien de particulier à tel ou tel objectif contrairement à ce que préconise l'Artistique. Le moyen le plus aisé de critiquer les tâches que se donne l'archéologie expérimentale est de les comparer avec les opérations et procédures de l'Artistique qu'on y reconnaît.

1. Opération d'invention :

Parmi les opérations exposées dans *Artistique et archéologie*²², l'opération d'invention en archéologie expérimentale est à la fois la mieux et la moins bien traitée.

C'est à travers certaines expérimentations d'ouvrages réunis en séries que l'on peut percevoir un souci d'exhaustivité lors la collecte du matériel d'étude. Les séries étudiées sont constituées en essayant de voir tout ce qui peut faire converger des artefacts selon certains critères retenus comme déterminants.

Armés de l'Artistique, nous sentons que sous cette recherche d'exhaustivité se cache la mise en série d'ustensiles selon leur communauté de traits utiles et la mise en ensemble selon la complémentarité d'ustensiles divers dans un même système ergologique.

Pour son expérience sur les bois de jet égyptiens, J. Thomas²³ a sélectionné tous les outils lançables à la main selon un mouvement rotatif, quelle que soit leur origine historique, ou leur matière. Il n'a retenu comme critère de sa sélection que la manière de lancer. Les raisons de ses choix sont exposées et la formation de son corpus est présentée et justifiée. Il a expérimenté aussi bien des bois de jet égyptiens, que des palettes basques de chasse à la palombe et des boomerangs et bois de jet australiens. J. Thomas a composé ses bois de jet à une zone aérienne dans laquelle il était censé chasser. Toutefois, il n'a pas réellement mis ses bois de jet en ensemble avec des oiseaux, n'en disposant pas à volonté.

Cette collecte raisonnée se comprend par le fait qu'elle est effectuée en regardant l'outil qui impose sa propre formalisation à l'observateur. Bien que plus raisonnée et sensible à travers les comptes rendus d'expérience que les autres opérations, la collecte n'est pas pour autant systématique.

²² AA, n° 252.

²³ J. Thomas, J. Leclant, «Le boomerang», dans la série *Il était deux fois*.

La procédure de collecte est absente de nombreux comptes rendus d'expérience pour deux raisons. La première est que les expérimentateurs n'expliquent pas toujours les critères qu'ils ont retenus pour choisir leur matériel d'étude. Ils présentent alors leur corpus sans le justifier par les critères de leur collecte, et n'expliquent pas la restriction de leur collecte en un corpus. Il n'est alors pas aisé de savoir s'il s'agit d'un corpus tacite tel qu'il est présenté dans la proposition 290 d'*Artistique et archéologie*²⁴, soit d'un corpus représentatif de la collecte, ou d'un corpus réducteur qui ne prend en compte qu'une partie des informations. Si le corpus est représentatif, l'expérience est fiable. À l'inverse, s'il ne considère qu'une partie de l'information et que l'autre partie est susceptible de contredire celle qui est exploitée, l'expérience est faussée.

La deuxième raison est que, parfois, la collecte n'est effectuée selon aucun critère, elle n'existe pas. Le corpus est le résultat d'une opportunité. Le corpus ainsi constitué n'est alors justifié que par l'aubaine de se trouver au bon moment, au bon endroit. Mon propos n'est pas ici de critiquer l'entreprise d'expériences qui tombent à point sans d'autre justification que la chance offerte et saisie, mais plutôt d'avertir qu'une expérience menée sur un ouvrage sans réflexion sur sa mise en série et en ensemble, a toutes les chances de ne pas approfondir la déconstruction du système technique.

2. Opérations de relève.

Le modèle médiationniste fait attendre que la relève organique soit développée par l'archéologie expérimentale à travers la procédure de restitution. Étant une refabrication, la restitution suppose une parenté étroite avec l'archéologie expérimentale. En fait la situation observable est radicalement différente. Plutôt que de prendre un ustensile en main pour voir ce qui manque à son fonctionnement et le restituer, l'archéologie expérimentale procède fréquemment par rapprochements de formes. Qu'on ne connaisse pas la forme des toits des maisons du Néolithique, le modèle sera importé des régions où demeurent des sociétés primitives qui ont le même genre de maisons. Ici, l'expérimentation ne sert pas à restituer, c'est la reconstitution qui va servir ensuite à expérimenter.

Ce n'est pas la référence à un modèle qui est critiquable, mais la façon dont elle est faite. La référence à un modèle est inévitable, la restitution se fait sur la base de vestiges et d'un modèle correspondant. Cependant, plutôt que de commencer par identifier les engins qui manquent au fonctionnement de l'ouvrage et ensuite de chercher un modèle qui en permette la restitution, les expérimentateurs regardent d'abord à quel ouvrage ressemble ce qu'ils étudient, ajoutent ce qui, visuellement, manque, et vérifient que ce qu'ils ont composé, à tort ou à raison, fonctionne. Le problème, toujours le même, de la confusion du naturel et du culturel, pousse les archéologues à reconstituer des ouvrages d'apparence identique plutôt qu'ergologiquement complets. Ils ne s'attachent pas tant à la complétude ergologique qu'à celle de la configuration. Au bout du compte, ils aboutissent davantage à une reconstitution qu'à une restitution, puisqu'ils n'utilisent pas la structure technique de l'ouvrage mais une réfection des apparences.

²⁴ Cf. supra n. 1.

La restitution par auturgie procède par l'analyse technique des matériaux manquants pour remplir une fin par référence à un modèle ergologiquement complet. On restituera ainsi le corps et l'empennage d'une flèche dont on n'a que la pointe. Il s'agit véritablement d'une restitution par auturgie. Quand l'expérience succède à la réfection d'une configuration on a alors la vérification de la validité d'une reconstitution par le biais d'une expérience et non une restitution par auturgie.

À la restitution aisément compréhensible des manques physiques de l'ouvrage, il faut ajouter la restitution de la fin. En effet, comment voir qu'il manque une anse et un bec verseur à un vase cassé si on ne sait pas auparavant que ce vase servait à verser des liquides? Les expérimentateurs se sont très vite rendu compte qu'ils avaient besoin de connaître la fin d'un ustensile.

Mais l'auturgie ne permet pas de trouver la fin perdue d'un outil. Le parallèle linguistique nous éclaire pour comprendre dans quelle situation l'archéologue se trouve alors. Quand un mot nous est inconnu, ce n'est pas la linguistique qui peut nous permettre d'en comprendre le sens. De même, la technique ne nous donne pas la fin d'un ustensile qu'on ne connaît pas. On a beau tourner l'ustensile dans tous les sens, essayer de le faire agir sur diverses matières, rien n'y fait. Ceci se comprend mieux connaissant les processus techniques : l'outil ne s'explique pas par des fins, et les fins ne succèdent pas davantage à la mise en œuvre technique, «l'outil instaure la fonction autant qu'il est requis par une fin»²⁵. Ainsi, partant de l'ustensile, il ne faut pas espérer en retrouver la fin. C'est l'analyse de la fin qui fait d'une caractéristique quelconque de la matière un matériau. Cela implique qu'en présence d'un ustensile inconnu on ne peut choisir ce qui est ou n'est pas un trait utile en regard de la fin puisque précisément on ignore cette fin.

Les expérimentateurs ont été obligés par l'évidence de l'échec, de remplacer l'expérimentation destinée à la redécouverte de la fonction par les analyses tracéologiques. Ces analyses repèrent les traces d'usure de l'outil étudié et les caractérisent. On attend alors de savoir sur quelle matière l'outil a été utilisé. Outre la discutabile efficacité de ces analyses, elles ne font que confirmer, par leur emploi quasi systématique avec l'archéologie expérimentale, le souci d'identification de la fin.

Un ouvrage a une certaine polytropie²⁶, il est probable qu'en le manipulant on puisse y trouver un emploi. Mais l'emploi trouvé recouvre non seulement une fin qui n'est pas forcément celle qu'il avait pour ses usagers du fait de sa polytropie, mais aussi un usage²⁷ induit par l'expérimentateur et nécessairement autre que celui des usagers. D'autant plus qu'au lieu de pervertir la fin ou l'usage, l'expérimentateur peut en venir à instrumenter avec l'outil.

Si la méconnaissance de la fin interdit d'emblée de répéter l'utilisation de l'outil, elle interdit également de renouveler son procédé de fabrication. L'auturgie restreinte à l'analyse des procédés de fabrication est illusoire bien que paraissant réalisable. En effet, certains traits de la matière sont utiles au façonnage de la chose ouvrée alors que d'autres le sont à son utilisation. Produire des vases sans chercher à ce qu'ils tiennent les liquides revient à ne tenir compte que du durcissement de l'argile en omet-

²⁵ AA, n° 86.

²⁶ AA, n° 71 et 72.

²⁷ AA, n° 48c.

tant sa possible imperméabilisation. Si on veut un vase pour stocker des céréales, il n'est pas très important qu'il soit étanche. En revanche, pour transporter du vin, de l'huile ou tout autre liquide, on aura tout intérêt à produire une céramique bien imperméable. On n'est pas obligé de disposer les mêmes traits utiles dans ces deux types de vases. Faire l'auturgie d'un procédé de fabrication ne répète pas la fabrication originale si tous les traits utiles à la fin ne sont pas pris en compte.

À juste titre on objectera qu'il existe des spécialistes du fabriquant qui en conséquence ne traitent qu'une partie de la fabrication. Le maçon peut monter un mur pour une maison dont il ne réalise pas la couverture. Mais, à moins de mal faire son travail, il doit prendre en compte ce qui est indispensable au mur pour remplir sa fonction. Ainsi, le maçon ne fera pas le même mur s'il n'est que cloison ou s'il reçoit aussi le poids d'une charpente. Le maçon prend en compte ce qui est utile au montage du mur (procédé de fabrication) et ce que doit produire le mur (mode d'utilisation), isolation et isolement et éventuellement support.

Il n'est donc pas impossible d'expérimenter seulement les procédés de fabrication d'ustensiles, mais à la condition d'avoir établi avec certitude ce qui est matériau pour l'utilisation. Or, ceci exige une connaissance parfaite de la fin des ustensiles, préalablement à l'expérimentation.

L'archéologie médiationniste fait s'arrêter là l'utilité de l'auturgie pour les opérations de relève puisque les autres opérations ne ressortissent pas à la pertinence mais «consistent toutes à donner sens à des indices congruents»²⁸. L'auturgie ne permet aucunement la relève industrielle qui s'intéresse aux réinvestissements de la technique dans la conjoncture. Même si la conjoncture influe sur l'ouvrage, elle n'y est pas fabriquée. Manipuler un javelot nous apprendra à effectuer le lancer le plus performant possible, soit son maniement. Une sagaie induit un lancer, non pas qui l'a fait, pour qui, ce qu'elle a coûté en «argent» et en temps, ni si elle servait à tuer le cerf, traverser une cible ou attaquer l'ennemi.

Pour les mêmes raisons, l'auturgie ne permet pas la relève historique, ni conceptuelle, ni critique, toutes ces opérations faisant appel à des relations de congruence auxquelles l'auturgie est inapte. L'auturgie ne permet pas de savoir où, quand ni par qui un ouvrage a été produit, pas plus que les vocables associés ou le droit afférent.

L'archéologie expérimentale ne prend pas cette réserve et s'embourbe malheureusement dans des tentatives de relèves industrielle et historique. Ainsi, le temps et l'effort nécessaires pour faire une maison ne doivent pas être confondus avec le temps et l'effort disponibles et effectivement alloués à cette tâche. Sans cette précaution, les archéologues risqueraient de construire des emplois du temps des hommes de la Préhistoire. Les informations recueillies sur le temps nécessaire pour effectuer une tâche sont précieuses, mais la répartition du travail, l'ouvrage²⁹, fait que ces données sont très subjectives. Soit on fabrique une maison tranquillement à raison de quelques heures par jour à une ou deux personnes pendant une année, soit vingt personnes s'attellent à la tâche dix heures par jour pendant un mois.

Quel que soit le nombre d'expériences qu'on puisse faire sur ces questions. L'expérimentation ne donnera jamais l'accommodation, mais seulement une estimation du rapport temps / main-d'œuvre à investir dans la fabrication.

²⁸ AA, n° 257.

²⁹ AA, n° 143 et 145.

Pour les autres paramètres de la conjoncture comme pour la relève historique, la mise en œuvre de l'archéologie expérimentale ne peut que faire repérer des indices dans le procédé de fabrication et le mode d'utilisation. L'expérimentation participe à d'autres opérations que celles qui relèvent de la pertinence mais de façon indirecte, elle peut être pourvoyeuse d'indices. Le défaut des expérimentateurs n'est pas d'utiliser ces informations, mais de ne pas dissocier ce qui se comprend par l'ouvrage, de ce qui se comprend par l'examen d'indices issus d'une expérience. Le risque étant que la relation symbolique de l'indice au sens ne soit pas avérée et que les conclusions de l'expérience ne soient pas fondées.

3. Opérations de relève.

Les opérations de relève ne sont pas trop mal traitées par rapport à ce qui est fait en archéologie en général :

— La relève mécanologique, qui se distingue parfois dans les comptes rendus d'expériences, semble résulter d'une sorte d'instinct plutôt que d'une réflexion sur le sujet. Il ne s'agit pas réellement d'une analyse de la matière en traits utiles, mais davantage de remarques sur l'intérêt que présente telle matière pour telle fin. L'analyse des matériaux ne se trouve qu'au coup par coup et il n'est pas tenu compte des matières qui alternent parce qu'elles comportent le même matériau, ou qu'une même matière est utilisée dans différents ouvrages pour les multiples traits utiles qu'elle contient. L'encadré qui résume l'emploi des bois trouvés sur le site de Charavines³⁰ est la parfaite illustration de cette absence de réflexion sur le matériau :

«— pour la construction, pieux et charpentes : 54 % de sapin, 20 % de frêne, 8 % d'aulne, 8 % d'orme, 10 % de saule, hêtre, érable. (...)

«— Les divers types d'outils et ustensiles sont en essences bien choisies :

«• Les peignes et les poinçons sont en buis,

«• Les batteurs sont en sapin,

«• Les manches de haches sont à 92 % en érable, ...». Alors que le début du texte laissait attendre une réflexion sur les qualités des bois exploitées suivant la fin recherchée : «Les paysans (...) avaient une connaissance précise des ressources que leur offraient les diverses essences végétales. Pour chaque usage un bois particulier dont les qualités correspondent aux exigences techniques», rien n'apparaît dans le développement qu'une énumération de bois où l'analyse est remplacée par des pourcentages d'utilisation. Bien que le début du texte l'annonce, sur cinquante lignes de texte, une seule évoque la souplesse de quelques essences d'arbres tout en ne mettant pas cette caractéristique en rapport immédiat avec l'emploi de ces bois. Même s'ils n'ont pas expérimenté toutes ces essences, les archéologues auraient pu mettre en relation les qualités des bois avec les utilisations qui en étaient faites, ceci eût été une amorce intéressante de relève plutôt qu'un catalogue chiffré des morceaux de bois retirés du fond d'un lac.

³⁰ A. Bocquet, *Charavines, il y a 5000 ans, la vie quotidienne dans un village néolithique au bord d'un lac des Alpes*, (...), p. 52.

La révèle mécanologique, ébauchée en archéologie expérimentale, demeure superficielle et est bien loin de parvenir à la déconstruction qui en est attendue. Ceci tient essentiellement au manque de réflexion sur les processus que recouvrent les manifestations techniques. Les explications données tournent court et suivent deux axes de développement.

Le premier consiste à exposer les qualités de la matière première sans en mesurer l'acculturation. Ensuite, il n'est pas rare que l'exposé des qualités débouche sur la présentation de l'ingéniosité des anciens pour trouver dans la nature ce qui répond à leurs besoins. L'ancienne idée de la préexistence des besoins par rapport au dispositif qui permet de l'assouvir est alors tout à fait perceptible.

Le deuxième axe de développement est celui de la construction mathématique. Sentant que quelque chose d'important réside dans l'exploitation de certaines qualités des matières premières, certains bâtissent des formules mathématiques terriblement complexes pour trouver un moyen de rendre logique la sélection des matériaux, comme l'indice de poids-longueur qu'a élaboré A. Leroi-Gourhan³¹ qui, selon lui, permet de caractériser la percussion souhaitée, c'est-à-dire ce qui est utile dans la configuration de l'outil à une fin, en l'occurrence telle ou telle percussion. Il obtient des diagrammes qui sont composés des indications chiffrées précisant l'adéquation d'un outil à une percussion plutôt qu'à une autre. Alors que l'auturgie met immédiatement en avant la percussion possible et ce qui la dispose, A. Leroi-Gourhan propose une sorte de grille de classification qui n'apporte rien à la détermination de ce qui est utile à telle percussion. L'auturgie exploite la technique pour expliquer le dispositif alors qu'il est fréquent en archéologie expérimentale d'édifier une lourde construction logique pour produire une classification plus qu'un modèle explicatif.

— La révèle téléologique existe en archéologie expérimentale, mais une fois de plus de façon décevante.

Elle est sous jacente chez A. Leroi-Gourhan³², mais elle est réductrice et incomplète. En effet, il perçoit clairement qu'un moyen d'action comme le foret est utilisé pour faire du feu, percer le chas d'une aiguille ou perforer des perles, mais il réduit cette analyse aux moyens d'action sur la matière. Au lieu de constater qu'une tâche fabriquée peut servir à plusieurs fins, il confine ce mécanisme en un moyen de classement des modalités d'action sur la matière.

Cette insuffisance de la révèle technique n'est, une fois de plus, que la conséquence d'un manque de modèle explicatif tel que l'archéologie médiationniste. Ne sachant pas quelles informations l'auturgie peut apporter, les expérimentateurs ont peu de chance de trouver les questions intéressantes à poser.

— La révèle mécanique prend une assez grande part dans les comptes rendus d'expériences, nullement que l'expérimentation permette d'établir cette révèle, mais plutôt par gangrène naturaliste. S'il est un moment de l'analyse qui peut comporter la liste des matières premières utilisées, il est entendu que c'est la révèle mécanique. Mais, alors que dans une étude effectuée sur le modèle de l'Artistique cette liste prendrait une toute petite partie du développement, elle prend une part considérable en

³¹ A. Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, (...), p. 60-64.

³² A. Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, (...), p. 55.

archéologie courante. La mode étant à l'emploi irraisonné de mesures chiffrées et d'analyses physico-chimiques, il est de bon ton de présenter des formules chimiques dans les comptes rendus d'expériences, même si elles n'apportent rien au propos.

Cette tendance tient à la confusion de la matière et du matériau tels qu'établis dans l'Artistique. Pour reproduire la cuisson de céramiques antiques, les expérimentateurs cherchent une argile ayant rigoureusement la même composition chimique que celle des vases qu'ils veulent reproduire. Mais l'important n'est pas d'avoir le détail des caractéristiques physiques d'un ustensile mais d'en connaître les traits utiles.

L'outil est une analyse de la matière en traits utiles. La matière naturelle permet de multiples utilisations que l'homme retient ou néglige suivant ce qui l'intéresse de produire. De la matière, l'homme tire des matériaux qui sont des qualités requises pour une fin³³. Ainsi, on n'exigera pas d'une argile les mêmes qualités suivant ce qu'on attend d'un vase. Il est possible de rechercher l'imperméabilité d'un vase comme sa perméabilité³⁴. Il serait plus à propos de constater brièvement dans la révèle mécanique quelles matières ont été exploitées et d'investir beaucoup plus d'efforts dans la procédure de révèle mécanologique à expérimenter les qualités recherchées dans ces matières. Contrairement à ce qui est fait en archéologie expérimentale, la révèle mécanique n'a pas à tenir beaucoup de place dans les rapports d'expériences vu qu'elle ne ressortit pas à l'expérimentation mais au constat d'utilisation.

— La révèle téléotique n'est traitée que dans l'étude d'une fin présente dans plusieurs ouvrages comme la production de feu expérimentée selon différentes techniques, les différentes fins d'un ouvrage ne sont pas étudiées. Dans l'expérimentation sur le feu de C. Perles³⁵, la même fin de combustion est présente dans l'utilisation de trois groupes de techniques. Dans le premier cas on frappe un morceau de pyrite de fer ou de marcassite avec une pierre dure, ce qui émet des étincelles chaudes qui portent de l'amadou à incandescence. La deuxième technique utilise la rotation d'une baguette sur un morceau de bois. La rotation produit de la sciure incandescente qui est mise en contact avec de l'amadou. La dernière technique expérimentée s'effectue en portant l'amadou à incandescence à l'aide d'un piston qui comprime l'air et l'échauffe. Les expérimentateurs présentent ces trois techniques et montrent qu'ils sont capables de faire du feu de ces trois manières. Ils ont expérimenté la même fin dans différents ouvrages, soit la synergie que présentent ces moyens d'allumer du feu.

La communauté de fin est fréquemment recherchée dans de multiples ouvrages, mais je ne connais pas de cas où de la place est faite à l'étude des multiples fins présentes dans un ouvrage, la polytropie est laissée de côté. Une nouvelle fois l'archéologie expérimentale ne va pas aussi loin qu'on pouvait l'espérer.

³³ AA, n° 66-69.

³⁴ C'est le cas pour les jarres à eau espagnoles (mais il en existe dans bien d'autres pays). L'eau traverse les parois perméables des jarres et ruisselle. L'évaporation de l'eau nécessite une quantité de chaleur fournie par le soleil mais aussi par le liquide que la jarre contient. Ceci entraîne une baisse de température à l'intérieur de la jarre.

³⁵ C. Perles, J. Collina-Girard, P. Boutié, I. Manos, «Le feu», dans la série *Il était deux fois*.

— La révéle interrelative se trouve partiellement évoquée en archéologie expérimentale alors que les informations qu'elle nécessite sont extérieures à l'ouvrage et donc non expérimentables.

À refabriquer un ouvrage d'une grande complexité comme une automobile, l'expérimentateur percevra certainement le besoin de calculs préalables à la réalisation du véhicule, mais il ne s'agira que d'une impression. Il en va de même pour la formalisation de l'art par la raison axiologique, elle ne peut être que suggérée par l'expérimentation mais pas révélée puisque la révéle interrelative ressortit à la congruence³⁶.

La révéle interrelative prenant le plus d'importance est celle de la formalisation de l'art par l'histoire. Tenant l'art pour l'exact reflet de la société, la majorité des archéologues comprennent les variations techniques qu'ils observent lors d'expérimentations comme des changements de l'organisation sociale ou des populations elles-mêmes. P. Pétrequin, lors d'une refabrication de poteries néolithiques³⁷, effectuait la répartition suivante :

– Les poteries assez grossières sont celles de périodes troublées lors desquelles les hommes fabriquaient à l'échelle d'un petit village, voire de deux ou trois maisons,

– Les poteries fines et soignées sont celles de périodes prospères, périodes qui permettaient aux hommes de faire de nombreux échanges entre groupes d'habitations, voire de villages.

Ces explications sont d'autant plus étranges que lui même avec deux autres personnes occasionnellement occupées à la production de poteries, façonnaient tantôt des céramiques grossières, tantôt des céramiques fines. L'homme du vingtième siècle n'est ni plus ni moins capable de faire des vases fins que ses ancêtres éloignés. Il n'y a aucune raison de restreindre la production de vases soignés aux périodes fastes pour nos aïeux alors que P. Pétrequin, sans grande pratique de la poterie, fait et cuit une cinquantaine de vases beaux et moins beaux en deux jours au plus. Ceci récuse le besoin d'une société complexe et d'un climat économique florissant pour la production de belles céramiques.

Nous attendrions précisément que l'expérimentation nous évite ce genre de conclusions puisqu'elle met en avant que sans beaucoup d'expérience n'importe quel petit groupe de personnes ayant une bonne habileté manuelle est en mesure de produire des vases fins comme des vases moins soignés. L'archéologie médiationniste montre clairement que les ruptures et continuités historiques n'ont pas nécessairement de correspondance avec les changements et les permanences de l'art. Il est donc dommage que l'archéologie expérimentale, qui est censée faire des expériences et en tirer des conclusions, procède en fait à une interprétation des résultats qui va à l'encontre de ceux-ci.

L'archéologie expérimentale était pourtant partie sur de bonnes bases lorsque A. Leroi-Gourhan s'interrogeait sur la réalité des migrations humaines révélées par la diffusion des techniques et des outils. Il écrivit alors : «Sont-ce des indices de migrations que les toits de tuiles, le code napoléonien, la selle anglaise, la voûte ogivale, le pétrin mécanique, la bicyclette?»³⁸. A. Leroi-Gourhan se méfiait des rapprochements

³⁶ AA, n° 262.

³⁷ A.-M. et P. Pétrequin, S. Van der Leeuw, R. Martineau, «La céramique», dans la série *Il était deux fois*.

³⁸ A. Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, (...), p. 12.

hâtifs qu'il était tentant de faire au sujet de techniques similaires expérimentées aux quatre coins du globe. Comme lui, on eut été avisé de rester au moins dans l'expectative plutôt que de tenter de révéler les implications de l'histoire par l'étude des faits d'art à travers l'expérimentation.

— Le bilan «ne s'aperçoit que par la confrontation de l'artificialisé au non-artificiel». Donc l'expérimentation ne le permet pas. Il est tout de même présent en archéologie expérimentale et se résume à une explication des causes par l'histoire ou le besoin, sorte d'interprétation vague qui vient souvent conclure les expérimentations. La dérive est quasi systématique des conclusions des expériences aux interprétations qu'elles ne permettent pas, comme si, à ne parler que de technique, les expérimentateurs avaient l'impression de n'avoir rien dit.

L'équivalent de la révéle médiationniste effectuée par les expérimentateurs est incomplète en comparaison de ce que l'archéologie médiationniste escompte de l'auturgie, et trop ambitieuse compte tenu de ce que l'expérimentation est en mesure de prouver. L'auturgie, appliquée aux ouvrages qu'elle est apte à analyser, permet les opérations de révéle technique, et de révéle téléotique hormis l'analyse des spécialisations historiques des fins en usages.

3. Auturgie, pertinence et congruence.

Nous avons pu voir que toutes les opérations archéologiques ne pouvaient pas trouver réponse en l'expérimentation.

L'expérimentation étant une refabrication, elle ne peut s'en tenir qu'à ce qu'il y a d'ergologiquement présent dans l'ouvrage. Toutes les relations de congruence, c'est-à-dire ce que logiquement l'observateur reconnaît dans l'ouvrage comme indice d'un sens établi autrement que par l'ouvrage, toutes ces relations échappent à l'auturgie.

L'archéologue a donc tout intérêt à se demander si l'opération qu'il entreprend ressortit à la pertinence ou à la congruence. Cela lui permet, à l'avance, de savoir s'il peut obtenir des réponses par expérimentation avant même d'avoir entrepris toute expérience.

Mais, si l'auturgie est inapte aux relations de congruence, rien n'empêche que sa mise en œuvre autorise le repérage d'indices dans le procédé de fabrication et le mode d'utilisation d'un ouvrage.

4. Démarches.

1. Une démarche reconstitutive.

Comme l'objectif déclaré de l'archéologie expérimentale est de retrouver les gestes du passé, une des solutions utilisées est de vérifier si les restitutions faites fonctionnent bel et bien. Alors que, selon l'Artistique, l'expérimentation est une démarche possible pour résoudre les diverses procédures archéologiques, l'archéologie expérimentale en fait une validation d'hypothèses.

Vérifier des idées préconçues est remarquablement profitable, ceci n'est pas à mettre en doute. Quand celles-ci sont infirmées, il faut de toute évidence les changer. Ainsi on ne perd pas de temps à les développer.

Confirmer la validité d'hypothèses est par contre beaucoup plus problématique. D'une part l'usage particularise une fin selon une situation historique et entrave la redécouverte du mode d'utilisation d'un objet et d'autre part la recette restreint le nombre des façons de faire possibles en façons de faire couramment utilisées.

Lorsque des façons de faire sont opposables, leur vérification ne pose pas d'autre problème que l'aptitude de l'expérimentateur à les dissocier et à les reproduire. En revanche, quand ces procédés de fabrication ne sont pas différenciables, on ne peut savoir quelle recette était utilisée; même chose pour l'usage. À l'inverse, il n'est pas obligatoire qu'une façon de faire ait été systématiquement utilisée au détriment des autres. Plusieurs recettes, plusieurs usages, ont pu coexister.

Procéder par vérification d'hypothèses n'est certainement pas mauvais car de nombreuses expériences effectuées ainsi ont apporté de précieuses informations, sur le charriage de mégalithes notamment, mais il importe de garder à l'idée que l'archéologie à faire est celle des usagers. La capacité de l'expérimentateur à trouver dix façons de produire un ustensile n'intéresse la science qu'à être comparées aux procédés de fabrication de l'usager. Ces remarques sur la recette qui relativise la découverte de procédés de fabrication, sont applicables à l'usage qui restreint les ambitions de trouver les modes d'utilisation des ustensiles. L'expérimentateur a sa singularité historique qui suppose qu'il ne colle ni à l'usage ni à la recette des usagers. On ne peut pas évacuer l'usage; l'observation des fins se fait forcément à travers lui, d'où l'importance d'être averti de ce passage obligé et de ne pas confondre usage et fin. C'est précisément cet écart entre la fin et sa spécialisation historique qui doit nous mettre en garde contre l'ethno-archéologie. Confondant fin et usage, les ethno-archéologues comprennent que deux outils qui ont la même configuration en France et en un ailleurs «primitif» comme la Nouvelle-Guinée, ont également le même usage. Ils parlent alors des lames de hache comme moyen d'échange au Néolithique parce qu'elles le sont en Irian-Jaya et précisent que, symbole universel, la «hache, maniée par les hommes, devient alors un élément de la domination de ceux-ci sur les femmes et sur la reproduction biologique réelle»³⁹. Partant d'une configuration approuvée, les auteurs de l'article en viennent à rapprocher les fins et les usages de ces lames de haches; comme s'il était possible de rapprocher les usages des petites bougies plates qu'on appelle veilleuses que l'on trouve dans les églises de celles, identiques, qu'on utilise en chauffe-plat dans certains restaurants !

L'archéologie médiationniste nous donne les moyens de distinguer la matière du matériau, la fin de la tâche fabriquée, et l'usage de la fin. Ces distinctions sont bien posées dans l'Artistique⁴⁰ et il incombe à l'auturage de bien les analyser dans l'étude archéologique qu'il entreprend.

³⁹ G. Bailloud, C. Boujot, S. Cassen, et C.-T. Le Roux, *Carnac, les premières architectures de pierre*, p 95 et 97, faisant référence à l'étude de P. et A.-M. Pétrequin, *Écologie d'un outil : la hache en pierre en Irian-Jaya (Indonésie)*.

⁴⁰ *Artistique et archéologie, supra*, n. 1.

2. Les dangers de la reconstitution expérimentale.

L'expérimentation fournit d'excellentes reconstitutions car elles fonctionnent. Alors que les reconstitutions architecturales du mausolée d'Halicarnasse ne reçoivent comme justification que le goût de ceux qui les font, les reconstitutions expérimentales proposent des sagaies qui sont aisément lançables, précises et perçantes ou encore des procédés de charriage qui donnent la possibilité de déplacer des pierres de plus de trente tonnes avec cent cinquante à deux cents hommes.

Cependant, ces reconstitutions sont particulièrement dangereuses par cette caution du fonctionnement. Il est tentant de ne retenir que ces réussites sans regarder avec plus d'attention les libertés prises avec ce qu'il est possible de savoir de l'ustensile original.

Il est dangereux de conclure parce que «ça marche» que ce devait être comme cela. Il n'y a pas plus de preuve par l'auturgie qu'il n'y en a par le témoignage ou l'autopsie. L'expérimentation n'est ni plus ni moins sujette à caution que les autres démarches.

Les principes de polytropie et de synergie sont à garder à l'esprit lorsqu'on entreprend une expérience. Oublier qu'un ouvrage peut servir plusieurs fins et qu'une même fin peut être remplie par divers ustensiles amènerait à faire passer des reconstitutions qui fonctionnent très bien pour des réalités historiques.

L'analyse de l'expérimentation par l'Artistique ne fait pas que mettre en lumière les défauts de l'archéologie expérimentale, elle nous permet aussi de discerner des voies de recherche qui ne sont pas exploitées.

IV. LES NOUVELLES PISTES

1. Développement de la révéle téléotique.

Ce qui fonde l'expérimentation, c'est la réussite ou l'échec qui sanctionne l'expérience. À mal faire du vélo, la chute est une sanction claire, à mal tailler des pointes de flèches en silex, elles sont inutilisables. Jusque là, rien de plus simple que d'observer le résultat de ces expériences et de constater la bonne ou mauvaise manipulation. Mais il apparaît que toutes les fins présentes dans les ouvrages ne sont pas expérimentables. On peut refabriquer une fibule qui attache bien un vêtement, c'est-à-dire qui remplisse correctement sa fonction d'abri, mais que faire de la fabrication de la personne et de l'esthétique; cela on ne peut l'expérimenter.

Certaines fins résistent à l'auturgie. Dès lors il importe de savoir que ce qu'une expérience explique du système technique d'un ouvrage a toutes les chances de n'être qu'une partie de ce qui y est fabriqué. Certaines caractéristiques de la matière ne sont retenues comme traits utiles qu'en regard d'une fin dont l'expérimentation ne fournira aucune sanction de bon ou mauvais fonctionnement.

Il n'y a donc pas de classement simple permettant de mettre d'un côté tous les ouvrages fonctionnels et expérimentables, et de l'autre, tout ce qui est beau à voir et qui ne sert à rien, ce qui est politique, ce qui est religieux. Notre équipement est beaucoup plus complexe que cela. L'expérimentateur doit en tenir compte, dissocier les fins présentes au sein d'un ouvrage, c'est-à-dire effectuer une révéle téléotique rigoureuse.

2. Développement de la révéle mécanologique.

Ce qui m'a le plus choqué dans mes recherches fut l'acharnement des expérimentateurs à reproduire des ustensiles antiques en conservant rigoureusement les matières des originaux, voire leur exacte composition chimique. Cette façon de faire peut paraître excessivement sérieuse mais elle est dénuée de toute analyse ergologique. L'expérimentateur se doit de répéter la fabrication des usagers, c'est-à-dire leur analyse de la matière en traits utiles en regard d'une fin.

Quelle intérêt y a-t-il à faire des vases selon telle ou telle recette avec une argile très particulière si toute argile ou presque le permet? En d'autres termes, faut-il répéter ce qui a été fait sans s'inquiéter des raisons qui ont dicté le choix d'une matière plutôt qu'une autre?

Lorsqu'on expérimente le procédé de fabrication et le mode d'utilisation d'un type de poterie, on cuit des terres les plus proches possibles des originales⁴¹. Ne serait-il pas beaucoup plus enrichissant de chercher quelles argiles sont utilisables pour quels vases et selon quelle technique de cuisson? Il se peut qu'un seul type d'argile possède les traits utiles à la fabrication d'un vase selon une méthode de cuisson et pour un type d'utilisation ou, à l'inverse, que toute argile soit bonne à tout vase. Ces questions préalablement posées, il serait possible de comprendre et de répéter l'analyse technique qui a mené à une production de vases.

L'archéologie expérimentale a un rôle très important à jouer pour comprendre l'analyse de la matière en matériaux. Une meilleure connaissance des processus techniques donne à la démarche auturgique un grand intérêt pour effectuer la révéle mécanologique. Elle incite même à développer cette révéle en changeant les questions posées dans les expériences habituellement entreprises.

CONCLUSION

De cet exposé de l'auturgie et de sa comparaison avec l'archéologie expérimentale je soulignerai particulièrement trois points.

Le premier point est l'avantage d'utiliser une archéologie modélisée telle que l'archéologie médiationniste. Le modèle d'analyse permet un gain de temps et de rigueur très importants en établissant à l'avance tous les points qu'il faut traiter pour être exhaustif. Une réflexion sans l'assise de ce modèle m'aurait amené à considérer l'expérimentation au hasard de mes bonnes ou mauvaises intuitions, laissant probablement une bonne partie de l'information exploitable de côté. Le modèle donne également tout ce qui est traitable par auturgie, et tout ce qui ne l'est pas, ainsi on ne se perd pas en tâches condamnées avant même d'être entreprises. Enfin, l'utilisation du modèle offre un plan exhaustif qui permet une comparaison efficace de l'auturgie et de l'archéologie expérimentale.

Le second point est moins enthousiaste car il repose sur une carence de l'archéologie expérimentale. Tout au long des comparaisons entre cette dernière et l'auturgie

⁴¹ P. Andrieux, «Un four de potier remis en service après 1700 ans à La Boissière-sur-École», (...), p. 78.

se révèle le désert scientifique de l'archéologie expérimentale. Nul ne semble s'interroger sur ce qui peut fonder l'expérimentation, et les seuls à en discourir sont ses détracteurs sans toutefois apporter quoi que ce soit qui confirme leurs idées. C'en est à un tel point que la seule justification qu'on puisse trouver à l'expérimentation en archéologie se trouve dans l'archéologie médiationniste avec l'autonomie de la technique du côté de l'observateur et la raison incorporée à l'ouvrage du côté de l'observé. L'Artistique étant en général inconnue des expérimentateurs, ces derniers semblent combler le vide épistémologique par les bons résultats que donnent assez souvent les expériences entreprises. Le manque de scientificité fait que ces résultats sont bien souvent maladroitement exploités et débouchent sur des conclusions déraisonnables.

En troisième point j'insisterai sur le cloisonnement professionnel de l'archéologie expérimentale qui est à bannir. L'auturgie a besoin de l'autopsie et du témoignage. On ne peut faire l'étude archéologique complète d'un équipement avec la seule démarche auturgique. Inversement pour apprendre un tour de main par exemple, il n'est rien de mieux que d'outiller soi-même.

Franck VERNEAU

BIBLIOGRAPHIE

- P. Andrieux, «Un four de potier remis en service après 1700 ans à La Boissière-sur-École», dans *Trésors de terre, Céramiques et potiers dans l'Île-de-France gallo-romaine*, catalogue d'exposition, Versailles 1993, Paris 1993-1994, Guiry-en-Vexin 1994 (1993).
- *Archéologie expérimentale, tome 1, Le feu : le métal et la céramique*, actes du colloque international «Expérimentation en archéologie : bilan et perspectives», Archéodrome de Beaune, avril 1988 (Errance, 1991).
- *Archéologie expérimentale, tome 2, La terre, l'os et la pierre, la maison et les champs*, actes du colloque international «Expérimentation en archéologie : bilan et perspectives», Archéodrome de Beaune, avril 1988 (Errance, 1991).
- G. Bailloud, C. Boujot, S. Cassen, C.-T. Le Roux, *Carnac, les premières architectures de pierre* (CNRS, 1995).
- P.-Y. Balut, «Restauration, restitution, reconstitution», *RAMAGE*, 1 (1982), p. 95-109.
- A. Bocquet, *Charavines, il y a 5000 ans, la vie quotidienne dans un village néolithique au bord d'un lac des Alpes*, Les dossiers de l'archéologie, n° 199, décembre 1994 (1994).
- E. Boëda, *Le concept Levallois : variabilité des méthodes*, (Paris, 1994).
- Ph. Bruneau, P.-Y. Balut, *Artistique et archéologie, Mémoires d'archéologie générale 1-2* (Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997).
- F. Collin, D. Mattart, L. Pimay, J. Speckens, «L'obtention du feu par percussion : approche expérimentale et tracéologique», *Bulletin de la Société Royale Belge d'Études Géologiques et Archéologiques, Les Chercheurs de la Wallonie*, tome 31 (1991), p. 19-49.
- B. Dufay, «Des outils : les ateliers de potiers vus par l'archéologie», dans *Trésors de terre, Céramiques et potiers dans l'Île-de-France gallo-romaine*, catalogue d'exposition, Versailles 1993, Paris 1993-1994, Guiry-en-Vexin 1994 (1993).
- L. Heuzey, *Du principe de la draperie antique*, lu dans la séance pluriannuelle des Cinq Académies du 25 octobre 1892 (Paris, 1893).
- *L'artisanat en Gaule romaine, Publié pour les 25 ans d'Archéolo-J à l'occasion du «Salon de l'artisanat gallo-romain», Floreffe, 12-23 mai 1994*, (Rixensart, 1994).
- A. Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière* (éd. Albin Michel, Paris, 1943 et 1971).

— J. Montagu, *Les secrets de fabrication des céramiques antiques, les terres cuites noires, les terres cuites claires, la céramique égyptienne, les faïences, les grès, les porcelaines, les céramiques grecques, les céramiques romaines* (Andancette, 4^e édition, 1989).

— P. et A.-M. Pétrequin, *Écologie d'un outil : la hache de pierre en Irian Jaya (Indonésie)*, (Paris, 1993).

— R. White, «Visual Thinking in the Ice Age», in *Scientific American*, n° 260/7 (1989), p. 92-99.

— R. White, «Actes de substance : de la matière au sens dans la représentation paléolithique», dans *Techné*, n° 3, 1996, p. 29-38.

DOCUMENTAIRE :

— J.-L. Bouvret, *Il était deux fois* (éd. Pour Voir, Paris, 1997).

Comptes rendus bibliographiques

Françoise Boudon et Jean Blécont, *Le château de Fontainebleau de François I^{er} à Henri IV. Les bâtiments et leurs fonctions*, collection De Architectura, Picard, 1998, 304 pages, 134 ill. NB, 14 plans de restitutions.

Cet ouvrage se distingue d'emblée par la présentation claire et rigoureuse de ce monument d'architecture dont les auteurs nous font connaître les modifications successives dans ses moindres détails. Ce résultat est obtenu grâce à une méthode de travail précise et constante alliée à une recherche approfondie. Les documents d'archives (présentés par Catherine Grodecki) ont été étudiés avec une extrême rigueur et leur publication intégrale, comprenant plusieurs actes inédits, témoigne de la cohérence de la publication. L'intérêt du livre apparaît nettement dans la démarche des auteurs consistant à suppléer l'analyse documentaire par une analyse architecturale des bâtiments actuels, ce que les auteurs nomment «une confrontation exigeante des sources d'archives et de la réalité bâtie» (p. 80). En effet, d'après des observations et des relevés sur la courbure d'une façade, le plan exact d'une salle, l'amorce d'une ancienne arcade, la position d'un chapiteau ou d'une console, les nombreux plans de restitution sont faits à partir du monument lui-même.

L'ambition de ce livre est de comprendre «l'évolution des bâtiments dans leur rapport avec la distribution des logis» (p. 146) au château de Fontainebleau. Sous cet angle, les travaux amorcés après 1535 par François I^{er} n'apparaissent plus comme l'adjonction d'un nouveau bâtiment mais plutôt une extension rendue nécessaire par les besoins croissants du service du roi. Il en ressort que, jusqu'au règne d'Henri IV, la cour du Donjon demeura le centre d'une demeure aux multiples façades. C'est

d'ailleurs cet aspect de l'architecture qui longtemps prévalut, à trop s'en tenir aux sources figurées, notamment les planches de Du Cerceau «images indispensables en même temps qu'inutiles et décourageantes» (p. 80).

La méthode d'analyse et les objectifs ou les moyens utilisés pour la présentation des résultats nous rapprochent de l'archéologie. Ce n'est pas un hasard : Françoise Boudon et Jean Blécon ont été parmi les pionniers des fouilles de sites récents en redécouvrant, il y a plus de vingt ans, le château de Saint-Léger-en-Yvelines bâti au XVI^e siècle par Philibert Delorme. Que des spécialistes de l'architecture moderne aient compris le bénéfice que pouvait leur procurer la fouille est une chance pour l'archéologie que nous défendons et qui, peu à peu, progresse et s'impose. La soudaine émergence de l'archéologie du bâti n'est finalement qu'un glissement sémantique sur un terrain déjà bien occupé, sans l'outrecuidance des convertis : méthode «régressive» pour les uns, stratigraphie «diachronique» pour les autres, si le choix des mots n'est pas toujours très heureux, l'accord pourrait aisément se faire. Dans un avant-propos enthousiaste, Jean Guillaume fait d'ailleurs le premier pas en soulignant avec autant d'élégance que d'optimisme, que jusqu'aux travaux de Françoise Boudon et Jean Blécon, leur discipline était «très en retard sur celle des archéologues» (p. 8).

Images du pouvoir, pavements de faïence en France du XIII^e au XVII^e siècle, catalogue de l'exposition du musée de Brou (Bourg-en-Bresse), 24 juin-24 septembre 2000, sous la direction de Jean Rosen et Thierry Crépin-Leblond, (Bourg-en-Bresse, Paris (R.M.N.), 2000). 200 p., ill. NB et C.; 21 auteurs.

Depuis vingt ans, l'étude des carreaux de faïence s'est considérablement développée et cette publication propose une large synthèse des connaissances actuelles, parmi lesquelles des résultats de travaux récents. Nous suivons ainsi l'émergence progressive, à la fin du Moyen Âge, du carreau de faïence dans la décoration architecturale. La Provence, le Languedoc, la vallée de la Loire et la Flandre furent les principales régions françaises à bénéficier de cette nouvelle technique, mais la production ne s'installa définitivement qu'à partir de la Renaissance. Les découvertes du château de Vincennes (J. Chapelot, p. 50-55) sont donc particulièrement intéressantes - et auraient mérité mieux qu'une seule reproduction. La présentation des carreaux de Longecourt-en-Plaine (J. Rosen, p. 82-92), près de Dijon, est remarquable : cette décoration datée de 1495 s'affranchit de la rupture trop commode entre le Moyen Âge et l'époque moderne. Plusieurs articles très documentés sont consacrés au pavement et à l'église de Brou : c'est d'ailleurs un principe constamment affiché dans le livre que d'accorder toute l'attention nécessaire à l'agencement et à la disposition d'ensemble. Cette décoration illustre l'essor de la production à partir du XVI^e siècle et sa diffusion encore difficile à cerner. Les découvertes issues des fouilles du Louvre (C. Brut, p. 163-164) mériteraient certainement un prolongement sur les origines des carreaux. On peut regretter qu'un seul article, sur les fabrications nivernaises (J.-M. Roudier, p. 169-179), réalise l'étude d'un centre de production. C'est d'ailleurs un travers fatal dès lors qu'on prise le parti associatif de ne plus faire de cas, malgré leur solidarité constitutive, de la série (*MAGE*, 1-2, n° 242-246).

Dans un regroupement d'articles qui se veut d'emblée à la croisée de plusieurs disciplines, essentiellement l'archéologie et l'histoire de l'art, l'absence de cohérence du propos est inévitable. Toutefois, le projet éditorial (J. Rosen et Th. Crépin-Leblond,

p. 9-14 et p. 190-197) se perd parfois dans quelques impasses. L'un des principaux objectifs annoncés consiste à analyser les rapports entre les carreaux à glaçure plombifère et les carreaux à glaçure stannifère, dont la suprématie passa de l'un à l'autre au cours de la période étudiée. Faute d'être clairement posé, le problème glisse rapidement sur une étude comparative des réalisations respectives sous chacune des techniques. Inévitablement, au cours des quatre siècles écoulés, des différences sont apparues; mais on peine à comprendre dans quelle mesure ces changements sont liés à l'évolution de la technique. Il s'agit pourtant d'une simple variation technique sans véritable bouleversement industriel puisque les pavements pourraient parfaitement être fabriqués d'une manière ou d'une autre («Il n'y a pas véritablement de rupture entre les uns et les autres», p. 11). D'ailleurs, il est bien dit que dans un premier temps «ce sont les mêmes ateliers qui ont servi à fabriquer les carreaux à glaçure plombifère et stannifère» (p. 191), ce que confirme la composition des pâtes. Dès lors, vouloir à tout prix que la faïence soit «porteuse d'une iconographie spécifique» (p. 193) revient à confondre les finalités et les fonctions. «Il est cependant plutôt délicat de discerner les raisons pour lesquelles on a employé des carreaux de faïence ou des carreaux glaçurés» (Chr. Norton, p. 36) : on ne saurait mieux dire, car la raison est uniquement d'ordre technique. Faute de bien reconnaître ce principe, on se perd parfois dans un bric-à-brac fait de technique, de symbolique, d'histoire et de pouvoir, au risque de quelques confusions («dans ce discours auquel la faïence sert de langage» p. 194, «le terme de pavement s'applique à une réalisation plus ambitieuse» p. 9, «on peut considérer les pavements comme une forme d'expression du pouvoir» p. 195). Finalement, si le carreau de faïence élimine son rival, c'est grâce aux qualités propres du matériau : une plus grande variété de couleurs et de teintes, une plus grande finesse de tracé et il ne s'agit nullement de déictique ou de cybernétique. La rencontre de l'art de la faïence et de l'industrie du carreau nous a ramené à des problèmes plus généraux : c'est tout le bénéfice d'une théorie générale que de dénouer les fils de la recherche et d'éclairer les résultats les plus novateurs.

L'ARCHÉOLOGIE MODERNE ET CONTEMPORAINE À L'UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE

1. ENSEIGNEMENT

Seconde année de DEUG

Sans changement de contenu, mais l'UV annuelle est devenue un module semestriel.

Licence

La semestrialisation (douteusement bénéfique) de l'année universitaire et la division (absurde) de la licence d'histoire de l'art et archéologie en deux licences distinctes ont conduit à séparer l'ancien certificat d'Archéologie contemporaine et archéologie générale en deux modules semestriels, l'un de Théorie médiationniste de l'art, l'autre d'Archéologie de l'Occident contemporain.

Maîtrise

P.-Y. Balut assure toujours (cf. *RAMAGE*, 11 [1993], p. 171) le «suivi» hebdomadaire des mémoires de maîtrise, ainsi que ceux de DEA.

DEA

Sans changement (cf. *RAMAGE*, 7 [1989], p. 117).

Doctorat

Depuis l'année 1999-2000, le séminaire fermé, dit CIRAGE (cf. *RAMAGE*, 11 [1993], p. 172) est devenu une Table ronde bi-mensuelle qui réunit les étudiants de

Troisième cycle et, tout ou partie, les quinze membres ordinaires du Centre d'archéologie moderne :

- Pierre-Yves BALUT, M. de conf. d'archéologie contemporaine à Paris-IV.
 Bruno BENTZ, Docteur du nouveau régime (archéologie contemporaine).
 Philippe BRUNEAU, Professeur émérite d'archéologie grecque à Paris-IV.
 Michèle BRUNET, M. de conf. d'Archéologie grecque à Paris-I.
 Marie-Hélène DESJARDINS-MENEGALLI, Conservateur des Musées de Fécamp.
 Alexandre FARNOUX, Professeur d'archéologie grecque à Paris-IV.
 Lucile FARNOUX, M. de conf. de Littérature comparée à Limoges.
 Yves GAGNEUX, Docteur du nouveau régime (archéologie contemporaine),
 Conservateur en chef de la Maison de Balzac.
 Antoine GOURNAY, M. de conf. d'archéologie chinoise à Paris-IV.
 Jean-Claude JOULIA, M. de conf. d'archéologie grecque à Paris-IV.
 Lydia KAMITSIS, Conservateur au Musée de la mode et du textile.
 Jean-Charles MORETTI, Habilité (archéologie grecque), Chargé de recherches au CNRS.
 René LESNÉ, Professeur et directeur des études à l'École nationale des Arts décoratifs.
 Antoine PAILLET, Docteur du nouveau régime (archéologie contemporaine),
 Professeur d'ethnologie française à l'École du Louvre, directeur des musées du Bourbonnais.
 Frédéric SIARD, Professeur agrégé d'arts décoratifs.
 Hélène SIARD, M. de conférences d'Histoire grecque à Limoges.

On y débat, à la demande des participants, de concepts plus ou moins confus mais nécessaires à la pratique de l'Histoire de l'art et de l'Archéologie.

2. RECHERCHE

Mémoires de maîtrise soutenus en 1998

- Sarah CARRIERE-CHARDON, Catalogue d'affiches, l'Art dans la pub.
 Annaïck GORGÉ, Archéologie du livre scolaire.
 Marie-Laure PORTAL, Archéologie du culte marial à Paris aux XIX^e et XX^e siècles.
 Hélène SAUNON, Archéologie et littérature : le Moyen Âge dans le roman policier.
 Franck VERNEAU, Archéologie et auturgie.

soutenus en 1999

- Csilla GYÜRE, Survie des monuments publics de l'ère communiste à Budapest après 1989.

soutenus en 2000

- Florian BODET, Le XVIII^e siècle revisité par des couturiers contemporains.
 Xavier FAVEREAU, Appareil conceptuel et appareillage technique de la médecine.

Céline LEBERT-ROUX, Les imprimés sur toile à thème littéraire.
Ségolène PERENNES, Les préfaces des catalogues d'expositions d'art contemporain.

DEA

soutenus en 1998

Polyxeni KOSMADAKI, Art grec antique et art grec contemporain.
Annaëlle RABANEDA, Communauté de style dans la variété des arts à travers la production de Robert Arino.

soutenus en 1999

Sarah CARRIERE-CHARDON, Des publicités à référence d'Art.
Annaïck GORGÉ, Les arts africains : bilan critique de la bibliographie.
Marie-Laure PORTAL, Essai d'analyse ergologique : l'ouvraison du fil de soie.
Franck VERNEAU, Étude archéologique des techniques ostréicoles.



Achévé d'imprimer par Corlet, Imprimeur, S.A.
14110 Condé-sur-Noireau (France)
N° d'Imprimeur : 55837 - Dépôt légal : novembre 2001

Imprimé en U.E.